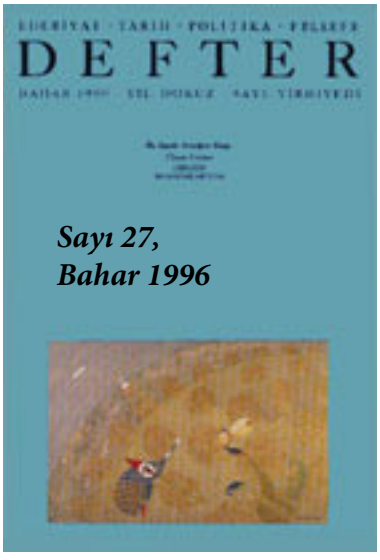
EDEBİYAT · TARİH · POLİTİKA · FELSEFE

DEFTER

BAHAR 1996 · YIL DÖRÜZ · SAYI YİRMİYEDİ

Sayı 27, Bahar 1996



İÇİNDEKİLER

- Defter'den
- "Kimlik" Kavramı Üstüne Fragmanlar
  Meltem Ahıska
- Rüzgâr Dolu Konaklar
  Bejan Matur
- Mırıltıdan Dile
  Nurdan Gürbilek
- Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk'ın Özgünlüğü
  Victoria Holbrook
- Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı
  Juan Goytisolo; Çev. Gül Işık
- Yapıçözüm ve Kaynak Sorunsalı: "Melih Cevdet Anday'ın Kaynakları"
  Melih Başaran
- Yormak
  İskender Savaşır
- Onun Bir Rüyası Vardı
  Sheila Rowbotham; Çev. Beril Eyüboğlu
- Ses
  Cem Atbaşoğlu

ŞİİR

- Şiirler; Nilgün Üstün, Salih Ecer

DEFTER'den

Okumak, görmek gibidir: görmeyi ve okumayı öğrendiğimiz gibi görür ve okuruz, zorlayıcı biçimde, bilinmeyeni önceden bilinene götürerek. Yani onu yok ederek. Sonuç sıfır. Sanırım bu yüzden, birçok insan imgeleri ve mecazları sever: sürpriz etkisi geçtiğinde, aykırılığın arkasında olanın, aslında tanıdık oluşunu farketmekte güven verici bir şey vardır. İleti çözülür, ayaklar yere, sıfır noktasına basar...

Engel, metnin zorluğunda değildir. Engeli, alışılmış okuma ölçütleri yaratır. Örneğin bir sayfayı okurken, "yazarın ne demek istediğini anlamıyorum," dediğinizde, kavrayamadığınız gizli bir anlam olduğu ilkesinden yola çıkmaktasınızdır. Sorun, tam da onun ne demiş olduğunu anlamak istemenizdir. Olacak şey mi! Bir şiirin işlevi, bir bulaşık makinesinin kullanma kılavuzununkiyle aynı değildir. Zaten siz o metnin yazarı olmadığınıza göre, onun ne demek istediğini büyük bir olasılıkla hiç bilemeyeceksinizdir (hatta kimi zaman kendisi bile açıkça bilemeyebilir). Sorun bu değildir. Sorun, onun yazdığıyla sizin ne yapabileceğinizi bilmenizdir... Burada destek alabileceğiniz tek şey okur içtenliğinizdir...

"Ama hâlâ bir şey görmüyorum," diyebilirsiniz. Eh, o zaman geçin bu sayfayı, bir başkasını deneyin, belki de titreşimini yakalayacağınız bir dize, bir cümle ya da bir sözcüğün karşınıza çıkabileceği bir an gelir. Okumak, oltayla balık avlamak gibidir. Saatlerce hiçbir şey yakalamadan beklersiniz ve birden bir şey tutarsınız... Metinde insanı şaşırtan şeylerden biri de onun çoğu zaman kopuk, parçalı niteliğidir.

Genellikle parça sözcüğü, bir kalıntı, bir atık, bir uç, bir kırıntı çağrıştırır. Daha önce bir bütün olan, ama sonra kırılmış ve sadece kırıntıları kalmış bir şeyi akla getirir. Bir vazo ya da bir fresk parçası gibi.

Burada ortaya çıkabilecek sorun, bütün bu belli belirsiz cümle görüntüleri, söylem kalıntıları, uçuşan önermeler karşısında ne yapacağımızdır. Hata, bu parçaların anlamı kavramak için gizli (ya da yitik) hangi bağlama ait olduklarını bilme ihtiyacımızdan kaynaklanır. Sanki bunu bilmezsek, karanlıkta kalacakmışız gibi gelir bize.

Gerçekte beyaz üzerine siyah yazılmış bu önermeler, önceden varolan hiçbir bağlamı düşünmeden, oldukları gibi ele alınmalıdır. Bu önermeler, ortaya çıkış ve eklemleniş biçimleri önceden kestirilemeyen anılar gibidir. Bellek de hiçbir zaman doğrusal değildir. Büyük bir düzensizlik içinde sıçramalarla ilerler. Peki bir anının anlamı nedir? Bir anı, ne anlamlıdır, ne de anlamsız. Şimdiki zamana ilişkin bir "inanma anı"dır. Dolayısıyla hayatımızı, anılar arasında bağıntılar kurmakla geçiririz. Bu bağıntıların anlamını sağlayan nedir? İçtenliğimiz.

Emmanuel Hocquard, "Okumak", *Yedinci Ağız & Okumak*

"Okuduğumuzun gizli (ya da yitik) hangi bağlama ait olduklarını bilme ihtiyacımız... Bunu bilmezsek, karanlıkta kalacakmışız gibi..." Dergilerin giriş yazılarından beklenen de aydınlatmaya benzer birşeydir. Neden bu yazılar bir arada? Bu parçalar hep birlikte neye işaret ediyorlar?

Bu tür giriş yazıları yazmak güçtür. Bu güçlüğün okumanın önündeki güçlüklere çok benzediğini düşünüyorum. Bir yandan, okuyan için, bir bağlama oturtma, bütünleme gerçek bir ihtiyaçtır. Giriş yazısındaki üst sesten

parçalar arasında önceden bildik bağlantıları anıştırması, yabancılığı tanıdık kılması beklenir. Bir tür kılavuz olması... Sonuçta bir dergi de iletişim ihtiyacıyla çıkmıyor mu? Anlaşılır olmayı kolaylaştıracak herşey mübah değil mi?

Diğer yandan hatırı sayılır güçlükler çıkar ortaya. Üst sesi arama girişimi, yolculuğu daha baştan kimi sapaklardan alıkoyar, düzleştirir, bir program içine alır. Farklı deneyimler, farklı tarzlar bir kalıbın içinden konuşmaya başlarlar. Dil, yapısı gereği parçaları kolektif bir özne haline, "biz" haline sokar. Okuyan da "okurlar" haline gelir. Yazan bu sorunun farkındaysa, özne olarak kaybolmaya, parçaları birbirleri karşısında görelileştirmeye çalışır, çabasının nafileliğini bile bile (üstelik bu çok sıkıcı bir iştir)...

Giriş yazısı bu yüzden hep ya fazla, ya eksiktir.

Defter'de uzun yıllar yapmaktan kaçındığımızı yapıp, bu tür giriş yazılarına yer verirken elbette bu güçlüğü biliyorduk... Ama yine de istedik bunu. Bir çaresizliğin, dile, yazının doğasına ilişkin bir çaresizliğin, bir okuma-yazma teknolojisinin okuyana da yazana da dayattığı bir çaresizliğin kabulü gibi...

Bereket versin ki ben *Defter*'in bu sayısındaki yazılar hakkında yazmak için söz almadım. Onlar işte orada... Yanyana, ard arda... Dizili... "Denize atılmış çakıl taşları gibi"... Anılarımız gibi... Birbirleriyle hem çok ilgililer, hem ilgisiz.

***

Bir süre önce, aralarında Immanuel Wallerstein'ında bulunduğu, her biri farklı alanlarda akademik faaliyet içinde olan on araştırmacının, Portekiz'de, Calouste Gulbenkian Kurumu'nun sponsorluğu altında yürüttükleri iki yıllık bir çalışmanın ürünü olarak Gulbenkian Komisyonu adıyla yayınladıkları bir raporla tanıştık. Rapor SOSYAL BİLİMLERİ AÇIN! başlığını taşıyor ve sosyal bilimlerde bu başlığa yaraşacak ölçüde bir yeniden yapılanma gerekliliğini vurguluyor. Sosyal Bilimlerin bir bilim olarak kuruluşunun ve kendi içinde ayrı disiplinler halinde farklılaşmasının tarihi, başlangıçtan 1945'e, ilk bölümde ve 1945'ten günümüze, bizatihi kendini sorunsallaştırışı da ikinci bölümde konu edilmiş. Üçüncü bölüm ise "Peki şimdi nasıl bir Sosyal Bilim inşa etmeliyiz?"diye soruyor ve sonuçlara varıyor.

Raporun konuyu sorunsallaştırışını –daha iyisi, Bülent Somay'la benim anladığımızı diyelim– şöyle özetleyebiliriz:

Sosyal Bilimlerin birer "Bilim" statüsü kazanmaları ile yerleşik, kurumsal birer konuma sağlam bir şekilde oturmuş bulundukları günümüz arasındaki zaman dilimi, bir yükselişin ve aynı zamanda bir parçalanmanın tarihi-

dir. Sosyal Bilimlerin kendilerini önce Doğa Bilimlerinden sonra da birbirlerinden yöntemsel olarak, bilgi ile ilişki anlamında ve en nihayet örgütsel açıdan ayrıştırmaları yüzyılı aşkın bir zaman aldı. Bugün gelinen noktada ise herbiri kendi metodolojik özelliklerine ve iç tartışmalarına sahip birçok Sosyal Bilim, birçok disiplin, bilgi üretim ve aktarım kurumlarında özerk konumlarda varlık sürdürüyorlar. Ancak bu tırmanış bedelsiz olmadı: Ortaya çıkışlarında ve yükselişlerinde temel iddiaları yeni bilgi alanları açmak, henüz sorulmamış soruları sormak ya da önceden sorulmuş soruları yeni yöntemlerle yeniden kurmak olan bu bilimler, varolan bilgi üretim ve aktarım kurumları içinde bugünkü yapılarına kavuştukça giderek "kendileri için" diyebileceğimiz bir yapıya büründüler. Açtıkları yeni bilgi alanlarını kendi içlerine dönerek kapattılar; yeni soruları kurumsallaştırarak gelenekselleştirdiler. Daha yeni soruların ortaya atılması konusunda da giderek daha toleranssız olmaya başladılar.

Günümüz üniversitelerindeki Sosyal Bilim yapılaşması, bir yandan birbirinden giderek daha da uzaklaşan disiplinlerin iç ekonomi / hiyerarşi / kadrolaşma sorunlarının zorladığı bir "bilgi fazlası" yaratırken, bilim dalları ve disiplinler arasındaki temassızlık yeni bilgi alanlarının açılmasının önünde bir engel oluşturarak bir "bilgi eksiği"ne de yol açıyor. Bu ikili sorunun aşılmasının yolu, varolan üniversite yapılarında önemli bir değişimden, bir yeniden yapılanmadan geçiyor.

Öyleyse somut olarak neler yapılmalı?...

Bu raporun sadece Türkçe yayınlanmasıyla yetinemezdik. Sorunu, önümüzdeki sayılarda *Defter* için bir çalışma konusu, bir tema haline sokmak istiyoruz. Kuşkusuz konuya, "paralı eğitim / parasız eğitim" ve "devlet üniversitesi / özerk üniversite" gibi Türkiye güncelliğinin getirdiği yanlar da kendiliğinden dahil olacaktır. Bu yolda bir genişlemeyi (ve belki çok dağılmayı da) göze alarak, nasıl bir yeniden yapılanmanın Sosyal Bilimlerin önünü açacağını tartışmayı çok önemli buluyoruz.

İlgili katkılar bizim için çok sevindirici olacak. Aklımızın bir kenarında, katkılara ve ilgiye bağlı olarak 1997 yılında bu konuda bildirilerin sunulabileceği ve tartışılabileceği bir toplantı düzenlemek de var.

* * *

Defter'in bu sayısıyla birlikte, armağan olarak Claude Esteban'ın *Sabahın Basamaklarında* adlı şiir kitabını sunuyoruz. Bu kitap ve Emmanuel Hocquard'ın yukarıda içinden alıntı yaptığımız metninin de yer aldığı *Yedinci Ağıt & Okumak*, Divan Derneği ile Metis Yayınları'nın ortak yayını. Her iki

kitap da Divan Derneği'nin ilk etkinliği olarak 28-30 Eylül 1995 tarihinde İstanbul'da düzenlenen kolektif çeviri atölyesindeki çalışmada çevrildi. Kolektif çeviri atölyesinde Avrupa'nın diğer ülkelerinden şairler Türkiye'ye davet ediliyor. Türkiye'den şair ve çevirmenler katılıyor; hem tanışılıyor hem ortak çalışma içinde, davet edilen şairlerin bir ürünü Türkçe'ye çevriliyor. Benzer şekilde Türkiye'den şairler de misafir ediliyor ve daha sonra o ülkenin dilinde yayınlanıyor.

Bütün çaba dilin imkânlarını zorlamak için değil mi?

Semih Sökmen

"KİMLİK" KAVRAMI ÜSTÜNE FRAGMANLAR

Meltem Ahıska

0.

"Tuhaf bir şey olmalı
azınlık olmak
diyordu adam.
Çevreme bakındım
hiçbir azınlık göremedim.
O zaman dedim ki
Eveet...
gerçekten öyle olmalı."

–Mitsuye Yamada.

1.

Oshima'nın *Asılarak Ölüm*filmini görmedim ama bildiğim kadarıyla bu filmde şöyle bir olay geçer. İdama mahkum edilen "R"nin infazı gerçekleştirilemez, asılan bedeni ölüme direnir çünkü "R"hafızasını kaybetmiştir. Kimliğini ve suçunu hatırlayana kadar ölmeyecektir. Cellatlar bu durum karşısında ne yapacaklarını bilemezler, çaresiz kalırlar. Hakkında verilen yargının geçerli olması için kimliğini telaffuz etmesi, bir bakıma itiraf etmesi gerekir. Oysa hafıza kaybı bu film kişisini suçun da cezanın da muhatabı olmaktan çıkarmıştır. "Kimliği" telaffuz etmenin düzenin tasnifini ve onun kurallarıyla yargılanmayı kabul etmek anlamına gelebileceğini düşündürüyor bu ilginç fantazi. Dahası bu kimliğin bize başkaları tarafından, bizi ölüme mahkum edebilecek birileri tarafından verilmiş olabileceğini. Bugünlerde Türkiye'de de güncelleşen kimlik kavramını irdelerken düşüneceğimiz tek yan bu değil elbette. Bu işe en ters köşeden, ama belki bir yandan da en genel çerçeveden başlamak. En genel, çünkü yaşadığımız çağa özgü olan iktidar kurma teknikleri herkesi paylaşılabilir bir

simgesel alan içine yazarak benzerlikleri ve farklılıkları bu aynı alan içinde yeniden kuruyor. Simgelerin dolayımı ve küresel dolaşımı sayesinde, ezenler ve ezilenler aynı bilişsel çerçeveyi benimsiyor, aynı hevesleri ve ulaşılabilir gelecek imgelerini ediniyorlar. Ancak hevesler ortaklaşsa da imkanlara erişim aynı şekilde ortaklaşmıyor. Küresel eşitlenme vaadini yaygınlaştıran sistem bir yandan da yapısal olarak maddi eşitsizlikler üretmeyi sürdürüyor. Kışkırttığı hedefi hep erteleyerek sisteme simgesel olarak dahil ettiklerinin büyük bir bölümünü vadedilen imkanlardan mahrum bırakıyor, toplumun kıyılarında bir yerde "sanki-bir gün-biz de"dünyasının içinde tutuyor. Merkez ülkeler giderek, gerek kendi toprakları üzerinde yaşayan "yabancı'lara gerekse "geri ülkeler'e özgü "kültürler" tartışmasını gündeme getirerek evrensel insan hakları söyleminden vazgeçmeye meylederken; ötede ve ayrı tutulan bu "kültürel" kimlikler sistemin imkanlarından daha çok pay almanın mücadelesini veriyorlar. Kıyıya itildikçe kendi adlarını daha yüksek sesle bağıran kimliklerin –kimlikleşmenin/kimlikleştirmenin– aynı düzlem içinde hem varolan eşitsizliklerin gerekçelenmesi hem de vadedilmiş umudun dile getirilmesi olduğunu söyleyebilir miyiz? Ne kadar genel olsa da bu, kimlik meselesini düşünmek için anlamlı bir kalkış noktası olabilir çünkü içinde sınırlanmayı olduğu kadar bir umudu da barındırıyor. Eşitlik mücadelelerinin yaygın olarak dillendirilebilme umudunu. Bir kez simgesellik düzeyinde de olsa sisteme dahil edildikten sonra bu alanın dağarcığındaki vaatlerden vazgeçmeye niye razı olalım ki? Ancak bu eşitlik umudu aynı zamanda bir özgürlük umudu olabilir mi? Adalet Ağaoğlu kimlik meselesine bir giriş olarak, "Her durumda özgür kimliğimizi koruyabilmek ancak edimle söylenebilecek şu tek ve son söze bağlı: Hayır..."[1] sözlerini aktarıyor romanından. Bu "hayır" toplumsal olarak belirlenmiş, ötekilere göre ayarlanmış kimliğin de aşılmasını mı simgeliyor? Yoksa oynamaya devam edilen oyunun içindeki bir duruşu mu? Yani bu "hayır", sistemin işleyişindeki yapısal "pathos"u yadırgatıyor mu yoksa onu doğallaştırmaya katkıda mı bulunuyor?

2.

Kimliğin/kimliklerin toplumsal olarak kuruluşunun ve konumlanmasının mekanizmaları düşünülmediğinde semptomatik anlamlara takılıp kalmak hiç de uzak bir ihtimal değil. Gazete köşelerinde rastladığımız atışmalarda olduğu gibi. Semptomatik çünkü "kimlik"kavramı bir politik duruşu duyurmak üzere

1. Adalet Ağaoğlu (1995) "Türk Aydını ve Ben Kimim Sorusu", *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

kullanılıyor genellikle. Yani "kimlik politikası" diyorsam, devletin uniter ideolojisine karşı çıktığımı anla. Çoğulculuk, farklılık vurgusu. Ya da başka bir bağlamda, "kimlik politikası" diyorsam bir çerçeve olarak sınıf mücadelesini, sosyalizmi karşıma aldığımı anla. Toplumsal muhalefetin yeni ve farklı özneleri vurgusu. Örnekleri çoğaltılabilecek bu semptomatik anlamların deşilmesi, bu alanda bir tavır alınması güncel politika içinde çok önemli. Yine de bu anlamları mümkün kılan ama çoğunlukla görünmez kalan daha geniş bir çerçeve var. "Kimlik" kavramı birdenbire ve nedensiz olarak güncelleşip dilimize dolanmadı. Bozkurt Güvenç'in "Türk Kimliği"ni araştırmaya giriştiği kitabının ilk sayfalarındaki soru düşündürücü: "80'li yıllardan önce neden kimlikten söz edilmiyordu? Kimliğimizi son yıllarda mı yitirdik?"[2] Bir soru daha ekleyelim: Yoksa "Türklük" diye bir şeyi tanımlamak iyiden iyiye zorlaştığı, bu çabanın zafiyeti ortaya çıktığı için mi bir "Türk kimliği" oluşturmaya gerek duyuluyor? Ya da, bugün politik bir mücadelenin öznesi ve nesnesi olarak daha fazla ifade bulan Kürt kimliğinin gerisinde nasıl bir tarih var? *Roza* dergisindeki söyleşisinde, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Tunceli'de bir Kürt kadını olarak hayatından söz eden Şakire Hanım, "O zaman biz bilinçli değildik. Kendimize Türk de demiyorduk, ama Kürtlüğü de savunmuyorduk, farkında değildik"[3] derken Kürt kimliğinin baskı ve savaşla, çekilen acılar ve dökülen kanlarla, yokluklarla giderek güçlenmiş olduğunu da sezdirmiyor mu?

Gerek ulusal düzeyde olsun, gerek toplumsal gruplar temelinde olsun kimlik kavramının kendisinin –farklı tarihsel coğrafyalarda farklı ama birbirinin içine geçmiş– bir tarihi var. Ve sadece fikirsel değil pratik tarihin içindeki oluşumuyla "kimlik" kavramı güncel hayatta çeşitli anlamlara bürünüyor. Bir varoluş biçiminden kaçış olarak kimlik, bir savunma olarak kimlik, parçalanmanın örtüsü olarak kimlik, bir tasnif ve idare aracı olarak kimlik, yeni toplumsal sınırların pekiştirilmesi olarak kimlik, muhalif politikanın yapılmış nesnesi olarak, bir eşitlik çağrısı olarak kimlik... Chambers'in dediği gibi, kodlanan farklılıklar, yani kimlikleşen farklılıklar "küresel bir trafikte hem kapıları kapatmaya, hem de açmaya yarayan menteşeler olarak iş görüyor." [4]

2. Bozkurt Güvenç (1995) *Türk Kimliği*, İstanbul: Remzi Kitabevi, üçüncü basım, s. 15.
3. "Bir 'Dağ Çiçeği'!", *Roza*, 1, Mart-Nisan 1996, s. 26.
4. Ian Chambers (1994) *Migrancy, Culture, Identity*, Londra & New York: Routledge, s. 2.

3.

Kimliğin çeşitli anlamları içinde bence en zayıf olanı, kim olduğunu arama ediminin karşılığı olarak kullanılması. Kimliği bir kendine dönüş olarak, kendini arayış olarak düşünmek bugünün haline denk düşen bir fikir gibi gelmiyor bana. Yüzyılın başlarında, henüz Batılı toplumların tek bir "akıl, ilerleme, medenileştirme" ekseni etrafında durabildiği ve tek bir insanlık, tek bir dünyadan söz edildiği dönemlerde dünyada yerini aramak daha anlamlı görünüyordu. Örneğin, katı olan herşeyin henüz yeni yeni buharlaşmaya başladığı bir dünyada modernist yazarların ve sanatçıların kendi varoluşlarının kayganlığının, geçiciliğinin acısını çekerken bir yandan tutunacak bir iç gücü, kendilerine özgü bir dönüştürücü gücü aramaları bir kendini arama edimi olarak düşünülebilir. Biraz ürkütücü biraz da tatlı tatlı şarhoş edici kaybolma halinin içinden başka *bir* yerin, giderek onu arayan özneden uzaklaşsa da bir evin, bir sahiciliğin hayalini kurma... Kilere tıkılmış bütün hayaletlerin ortaya çıktığı, Batı merkezli modernitenin ekseninin önce savaşlarla, kıyımlarla, sonra post-modernist , sömürgecilik sonrası düşüncelerle sarsıldığı ve parçalandığı bugünün dünyasında (ya da dünyalarında), bugünün kullanımlarıyla artık "kimlik"i bir ev hayali olarak düşünebilir miyiz? Tam tersine, kimliği evden olmasa da, kapatıldığın delikten kaçma umudu olarak düşünmek daha açıklayıcı değil mi? Bir tür kendinden (kendi olamayışından) kaçış... Zorla, şiddetle, iktisadi çıkar yoluyla, arzunun eğitimiyle, bedenin ve tecrübenin inkarıyla, yani modernitenin parçalayıcı ve yeniden hizaya sokucu tarihi içinde bir hiyerarşiye sıkıştırılmış ve kendi olmaktan çıkarılmış bir varoluştan, yine aynı tarih içinde yapılmış bir "kültürel" silahı omuzlayıp simgeselliğin merkezî olarak örgütlenmiş alanına, dolayımlarına doğru kaçma. Parçalanmışlığına, susturulmuşluğuna, artık kendi olmaktan çıkarılmışlığına temsil yoluyla başka bir varlık kazandırma. Kimliğin konuşmaya başladığı yer böyle bir yer değil mi?

4.

Kimlik toplumsal olarak üretilmiş bir simgeleme. Peki gerisinde ne var? En uç örneğin ilham ettiği gibi, "Farklılığınız herşeyinizdir" diyen moda reklam sloganın gerisinden nasıl monoton benzerliğin yankılanan boşluk sesi duyuluyorsa, kimliğin de gerisinde kendi toplumsal yapım malzemesinin dolgusundan başka bir şey yok mu? Örneğin İngilizce ve Fransızca'da "birlik, aynılık"(*identity, identite*) anlamına gelen bir kavramın Türkçe'de "kim?"lik diye karşılanması bir boşluk, içten içe bir soru işaretinin varlığını düşündürtmüyor değil.

Bu da dilimizin kavramsal düşünceye bir katkısı olarak yorumlanabilir. Eskiden "kimlik" ve "benlik" kimi zaman birbirinin yerine kullanılırdı oysa son zamanlarda "kimlik" dilimize iyice yerleşti. Yine de "benlik" kavramı kimliği düşünmek açısından bir anahtar sağlıyor. Antropolog Rowlands'a göre, "bireylerin kendilerini başkalarına bir şekilde takdim etme özgürlüğünün sonucunda benlik ve benliğin temsili (özel/kamusal alanlar) apayrı şeyler haline gelir."[5] Bu önemli saptamanın üzerinde durmak gerek.

Benliğin yekpare bir varlık olmadığını söyleyecektir psikanaliz kaynaklı düşünceler. Örneğin Zizek'e göre, benliğin kendisiyle ilgili gerçeklik tasarımı her zaman ulaşılamaz, simgelenemez gerçek arzuyu maskeleyen bir fantazi, bir kurgudur.[6] Ve bu arzu hep "öteki'yi getirip benliğin tam ortasına yerleştirir. Başka bir söyleyişle, "'Ben' diyebilmek, 'ben'in kendi içinde, kendisine karşı bir unsur tarafından bölünmesiyle eşanlamlıdır."[7] Yine de, bu gerçeklik tasarımı modernitenin ilk zamanlarında toplumsal olanla bireysel olanı ayırdetmeye, toplumsal olanla başetmeye yarayan; bu anlamda içinde yaratıcı bir yabancılık taşıyan bir imkan olarak değerlendirilmiştir. Modernist edebiyatın "yabancı"sı toplumsallığa karşı yalnızlaşmış, parçalanmış ama anlamını henüz yitirmemiş direnişin bir varoluş biçimini dile getirir. Benliğin kamusal alanda, politikanın kurumsallaşmış alanında temsili ise benliğin gerçeklik tasarımından farklı bir düzeye sıçramayı, farklı bir donanımı gerektirecektir. Benliğin içindeki "öteki"yi, "yabancı"yı bastırıp, kendini, *başkaları için* yekpare bir "öteki" olarak takdim etmeyi öğrenmek gerekecektir. Bu ikilik durumu saflaşmadığı, benlik ve benliğin temsili arasındaki etkileşimi ele verdiği ölçüde, gerilimli de olsa bir ilişkiden söz edebiliriz; bu ilişkinin doğurduğu meseleler üstüne kafa yorabiliriz. Ancak bugün kimlik meselesini sorunsallaştırmakta çektiğimiz güçlük, bu ayrımın giderek saflaşmasından, apayrı iki alan gibi görünmesinden olsa gerek.

5.

Benlik ve benliğin temsili arasında her devirde bir ayrım olduğunu düşünebiliriz, toplumsal yaşantı söz konusu olduğu sürece. Ama eski zaman düşünürlerinden anladığımıza göre bu mesafenin çok daha az olduğu zamanlar vardı.

5. Michael Rowlands (1995) "Inconsistent Temporalities in a Nation-Space", *Worlds Apart* içinde, der. D. Miller, Londra & New York: Routledge.

6. Slavoj Zizek (1989) *The Sublime Object of Ideology*, Londra:Verso.

7. İskender Savaşır, "Kişilik Yapıları Üzerine Bir Sınıflandırma Denemesi", *Defter*, 24, Yaz 1995.

Benliğin daha özgün, daha üstün olduğu zamanlar değildir bunlar. Tam tersine benliğin özgünlüğünün, bireyselliğinin bir mesele olarak görülmediği zamanlar. Benlik verili, tayin edilmiş bir varlık, daha yüce bir güç tarafından adlandırılmış bir şey olarak düşünülüyordu. Kendinden başka bir şeyi, bir yabancılığı taşıdığı fikri çok daha saydamdı. Bunun en belirgin örnekleri dinin düzenleyici güç olduğu toplumlarda görülüyordu. Varlığın adı Tanrı tarafından verilmişti. Ali Bulaç'ın deyişiyle, "Şeytan ın Allah'ı taklit ettiği"[8] moderniteye özgü olan ise, kendi kendini yaratan, geliştiren, kendini denetleyen birey fikridir. Kendi benliğini tasarımlamakla yükümlü kılınmış, bu görev için her türlü bağdan, gelenekten bağımsızlaştırılarak yanlız bırakılmış birey. Ama tam da bu görev yüzünden kendini tasnif eden, hizaya sokan, normlar dayatan bir düzene görünmez bağlarla, sıkı sıkıya bağlanmış birey. Yüreği yoluyla olmasa da aklı ve bedeninin terbiyesi yoluyla. Böylece duygu ve akıl arasında parçalanarak... Birey, Batılı modernitenin toplumsal tasarımıdır, bir toplumsal idealdir.

Modernite tarihi içinde bu idealin üstüne çıkanlar olduğu gibi altında kalanlar da olmuştur. Yani bilgisini, aklını merkezî gücün hizmetine sokarak bu gücü kullanma yetkisine sahip olanlar bireyin yalnızlığını aşmış, bir bakıma birey-üstü olmuş; modernite içinde kendilerini birey olarak tanımlama vasfına sahip olmadıkları düşünülen, bu projeye bir özne olarak dahil edilmeyen, yani hep kendilerine verilmiş adlarla yaşayanlar –örneğin kadınlar, çeşitli etnik gruplar, Doğulular vb.– birey-altı kalmışlardır. Bir türlü bir norm olarak tutturulamayan, eşitlenemeyen birey idealinin içi, modernite projesinin kendine çizdiği sınırların çatırdaması, birey-altı sayılanların görünmezlikten çıkıp fiilen simgesel alana dahil olması/edilmesiyle daha da boşalır. Toplumsallaşmanın dünya çapında artışı bir intikam hareketiyle bireysel benliği daha dar bir alana hapseder, önemsizleştirir. Benliğin toplumsal planda temsil edilmesinin mekanizmaları toplumsallaştıkça, kendi kendine işler hale geldiğinde; halkla ilişkiler, medya gibi yeni temsil alanları oluşturulduğunda, öznellik ifadeleri öznelerinden bağımsız olarak dolaşıma girdiğinde artık benlik ile benliğin temsili olan kimlik iki ayrı şeydir, apayrı iki şey. Birincisinin sorunlarıyla terapistler uğraşacak, ikincisi de politikanın çatlaksız, pırıl pırıl nesnesi olarak üretilmeye çalışılacaktır.

Toplumsallaşmış mekanizmalar sayesinde, benliğin temsili olarak kimlik benlikten apayrı bir ifade olarak kurulabilmektedir. Temsil ettiği benliğin çelişkilerini, dinamiklerini gizleyerek... Kimlik, bambaşka bir düzeyde kendi özerkliğini ilan etmiş bir alan içinde tanımlanır ve konumlanır. Temsil ettiği şeyle ilişkisi koptukça kendine yabancılaşma, kendini yenileme dinamiğinden uzaklaştırılmış, yapılmış bitmiş bir nesne olarak sunulmaktadır. Birey için öngörülen psikolojik dinamikler kimlik örtüsü altında çoğunlukla görünmez ka-

8. Ali Bulaç (1992) *Din ve Modernizm*, İstanbul: Beyan Yayınları, üçüncü basım.

lır. Miller'in bireyin "nesneleşme"si (kendine yabancılaşma ve yeniden özümseme süreci)[9] olarak tanımladığı öznellik ile nesnellik arasındaki etkileşimin, kimlik düzeyinde nasıl işlediği sorun olmaktan çıkar. Bu tanımlanma şekli, kimliği kamusal ve politik bir birime dönüştürürken, benliği de kamusallıktan ve politikadan yalıtır. Kimlik özneleşir benlik de nesneleşirken, ironik bir biçimde, benlik nesnellikten, kimlik de öznellikten giderek geri çekilmektedir. Kimlik giderek kamusallaşmakta, benlik özelleşmektedir. Aynı toplumsal ifade alanında, öznellik saflaşarak kendi içindeki ötekiyi, dolasısıyla toplumsal ilişkiliği bastırmakta; nesnellik ise tümüyle ötekileşmektedir. Kimlik düzeyinde hem "biz" hem de "onlar" ötekileştirilen, "ben"den koparılarak imal edilen kurgular haline gelir. Böylece "ben" ve "öteki" iki ayrı düzen olmaktadır. Özel olan ile kamusal olan arasındaki uçurum büyüdükçe, özel olan giderek daha özel; kamusal olan ise giderek daha kamusal bir görünüme bürünmektedir. Bu şişkinleşmeyle aradaki gerilim hattı kesilir. Tabii bu ayrımın böyle dondurulması ayrımın kendisini anlamsızlaştırıyor olabilir; örneğin özelin nasıl toplumsal yöntemlerle idare edildiğini, kamusal olanın da nasıl özel çıkarların alanı haline geldiğini daha kolay ele verme ihtimalini de taşıyor olabilir. Belki kamusal alanın yeni kamusal nesneleri ya da kurgu-özneleri olarak kimlikler, arkalarındaki özelin ve benliğin üstünü örterek, bunları unutturarak kamusal olmaktan çıkan bu alana bir kamusallık takviyesi yapmaktadırlar. Geride bırakılan benlik, bir yer değiştirme işlemiyle, Lacancı bilinçdışına benzer bir şekilde, bildiğini bilmeye tahammülü olmayan şey haline gelir.

6.

Özel olan ile kamusal olanın birbirini dışlama ilkesiyle oluşması –gerçekte tümüyle bir geçişlilik içinde ve birbirini dönüştürerek işlese de– kadın ve erkek dünyasını birbirinden kesin olarak ayıran bir norm haline gelmiştir. Kadınlık esasen özel olanın içinden çıkarak tanımlanır, erkeklik ise kamusal olan yoluyla. Bu bir tersine çevirme, olanı tersinden göstermedir. Erkekliğin gücü aslında özel alanda kurulmuştur, özel alandaki iktidarın sürdürülmesinden beslenir. Modern dönemde toplumsallığın düzenlenişinde en önemli kararlar öncelikle özelin, bunun önemli parçası olarak da ailenin nasıl biçimlendirileceğine; ataerkil düzenin yeni düzende erkekler tarafından nasıl yeni bir tarzda sürdürüleceğine ilişkin olanlardır. Kadınlığın değeri ise kamusal alanda saptanır; top-

9. Aktaran Stephen Frosh, "Toplumsal Bir Yaşantı Olarak Kimlik Bunalımı", *Defter*, 26, Kış 1996, s. 42.

lumsal olarak belirlenmiş biçimlerden, annelikten ve ev içi yaşantısından geçer. Annelik ve ev işleri bireysel bir alan değil, artık toplumun malı, ulusun geleceği sayılan çocukları yetiştirmek için, ülke ekonomisiyle doğrudan bağlantılı görülen aile içi üretimin ya da yeniden-üretimin ve tüketimin örgütlenmesi için yeniden yapılandırılmış toplumsal kurumlardır; moderniteyle birlikte kadınlar başka görevlerinin yanısıra bu "ulusal"göreve toplumsal olarak yeniden tayin edilmişlerdir. Türkiye'de Kemalist rejim de kadınlar için iki görevi birden vurgulamıştır. Kadınlar bir yandan genel ekonomik işbölümünde yerlerini almaya çağırılırken, bir yandan "kadının en yüce vazifesi anneliktir"[10] mesajıyla onlara diğer, belki de asli görevleri hatırlatılmıştır. Özel alan çoğu kez aslen sevecen duyguların –hiç dokunulamayacak olan doğallığın–, bir yandan da içerdiği göze batan şiddet ve baskıyı gerekçelemek için henüz eğitim yoluyla temizlenememiş kalıntıların alanı olarak gösterilirse de; bu alan modernleşme içinde büyük ölçüde ve kapsamlı olarak yeniden düzenlenmiştir. Kadınların bu görevdeki performansları toplumsal denetim mekanizmaları tarafından gözetlenir; "ihmalleri ve suistimalleri" bu mekanizmalar tarafından cezalandırılır. Kadınları hizaya sokmaya, denetlemeye, emeklerini gaspetmeye yönelik yaptırımlar toplumsal olarak paylaşılmış, bir bölümü merkezi kurumlara verilmişse, bu görevlerin bir bölümü de bundan çıkarları olan erkeklere gönül rahatlığıyla teslim edilmiştir. Sonuçta modern toplumda kadın ve erkek kimliği diye sınırları belli iki ayrı şeyden sözediliyorsa eğer, bunlar özsel olarak iki ayrı nesnel alan değildir. Sadece birbirine karşı oluşturulmuş *farklı* temsiller de değildir. Bu temsillerin oluşma sürecindeki toplumsal ilişkililik –genel iktidarla bağlantı içindeki ezme ve ezilme ilişkisi– kimliklerin oluşturulması sırasında görünmez kılınır, bastırılır, çarpıtılır.

Aynur İlyasoğlu, İslamcı kadın kimliğine ilişkin çalışmasında, tam da bu özel ve kamusal alanlar arasındaki geçişliliğin yeniden tanımlanmasından söz eder. "Eğer tesettür bir simgeyse her şeyden önce bu iki alan arasındaki geçişliliğin/geçişsizliğin bir simgesidir."[11] İyasoğlu'na göre, bu, kamusal bir ahlak arayışını gündeme getiren İslamcı hareketin dinamiğinin içinde yer alır. İslamcı kadınlar, özel alanlarını güvenli bir biçimde kamusal alana taşımakta, bu iki alan arasında yeni bir dolayım kurmakta, böylece kendilerini kamusal alanda da "evlerinde"hissedebilmektedirler. Böylece daha önce sözünü ettiğim benlik ve benliğin temsilinin iki apayrı şey haline gelmesi çerçevesinde bir birleşme umudu doğmaktadır. İslamcı kadınların özel ve kamusal alanları örtüştürme arayışı, "modernliğin tanımladığı kapsamdaki benlik ve kamusal benlik ayrışmasının da yerine geçmeye" yönelmektedir. "Örtülü kimlik" bu iki alanın ara-

10. E. Z. Karal (1956) *Atatürk'ten Düşünceler*, Ankara, s. 55
11. Aynur İlyasoğlu (1994) *Örtülü Kimlik*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 111.

sındaki sınırlarda dolayımlanarak oluşmaktadır. Ancak yine bir ayrım söz konusudur. İlyasoğlu'na göre "geçişliliği tanımlayabilmek ve geçişi sağlamak için seferber edilen bütün bu simgesel operasyon, kadınların durumunda, benliğin korunması için bir zırh gerektirmektedir. Toplumsal ve kültürel terimlerle bu zırhı 'kimlik' olarak nitelendirebiliriz."[12] Dolayısıyla bütün meydan okuyuculuğuna rağmen İslamcı kadın kimliğinin, benliğin çelişkilerini örtmeden kurulduğu söylenemez. Erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu –özel ve kamu arasında zaten ince ince dolayımlanarak ama büyük ölçüde gizlenerek işleyen– çıkara dayalı baskı ve ezme ilişkisinin kadınları etkileyişi "örtülü kimlik"e ne kadar nüfuz edebilmiştir? "Modernizmi ters yüz etmeye" yönelik bu kimlikleşmede, geleneksel sınırlamaların ötesinde kadınların yeniden tanımlanan toplumsal cinsiyet öznelliğini oluşturan dinamikleri görürüz.[13] Ama toplumsal cinsiyet öznelliğinin hangi çatışmalar ve sınırlamalar temelinde kurulduğu hakkında bir ipucu verir mi bu kimlik? Yoksa yine kimlikleştirme, bildiğini bilmeye tahammülü olmayan benliğin apayrı bir şey olan temsili midir? Bu dünyanın sınırlarının erkekler tarafından çizildiği, annelik ve ev hayatının erkek düzeni tarafından tanzim edildiği bilgisi bu kimlikten dışarı sızmaz.

İslamcı aydın kadın kimliğiyle konuşan Cihan Aktaş'ın da vurguladığı gibi "örtü olgusu zaten özünde *toplumsal olanla* ilgilidir."[14] Bu toplumsallığın verdiği ad ya da örtü kadınlara kamusal bir varlık kazandırmaktadır; ancak bu örtünün tek işlevi toplumsal olan karşısında kadının mahremiyetini korumak olabilir mi? Örtülü kimliğin, bu mahremiyetin toplumsal olarak yeniden düzenlenmesi (ki bu, mahremiyetin anlamıyla çelişir) çabasının bir ürünü olduğunu ve bunu yaparken, özel alanın içinde erkeğin kadının bedeni ve emeği üzerindeki tahakkümünü de örttüğünü söylebilir miyiz? Örtü, kamusal alana güvenli bir geçiş sağlasa da, bu güvenliğin teminatını veren erkeklerle kurulan ilişkinin niteliği, yani ezme ve ezilme ilişkisi yine görünmez kalmaktadır. İslamcı kadın kimliğiyle, Kemalist kadın kimliğini bu açıdan karşılaştırmak ilginç benzerlikler ortaya koyabilir.

12. *A.g.e.*, s. 113.

13. A.İlyasoğlu, Deniz Kandiyoti'nin "Emancipated but not Liberated. Reflections on the Turkish Case" adlı makalesindeki yorumu katılarak aktarılır. *Örtülü Kimlik* içinde, s. 118.

14. A.İlyasoğlu, *Örtülü Kimlik* içinde, s. 114.

7.

Kandinsky, Schoenberg'e mektup yazıp onu Weimar Almanyası'na, Bauhaus'un kurulmasına katılması için davet ettiğinde şöyle bir cevap alır: "Ben bir Alman değilim, Avrupalı da değilim, hatta belki insan bile sayılmam (en azından Avrupalılar soylarının en kötüsünü bana tercih ediyorlar), ben bir Yahudiyim. Sokakta yürüdüğümde ve insanlar yüzüme Yahudi mi, Hristiyan mı olduğumu anlamak için baktıklarında, onlara, ben Kandinsky ve diğerlerinin istisna olarak değerlendirdiği biriyim diyemem, hele kuşkusuz Hitler hiç de bu fikirde değilken."[15] Schoenberg, Yahudi kimliğini sahiplenir. Güç kazanmak için değil, kendini korumak ve savunmak için. Madem Yahudilik bir yafta olarak onun yüzüne yapıştırılmıştır, bu yüzden hayatı tehlikededir; Yahudiliğini sahiplenerek bu tehlikeden kaçınacak, seçkin bir sanatçı olarak davet edildiği yere Yahudi olduğu için gitmemeyi daha güvenli bulacaktır. Çünkü esasen Yahudi olarak adlandırıldıktan sonra bu adı yok saymak aptalca bir naifliktir. Bu ad gerçek bir ölüm fermanıdır. Oshima'nın kahramanından farklı olarak, Schoenberg'in ölümden kaçışı adı kabullenmekte yatar. Bu kimliğin başka bir boyutuna işaret etmektedir. Gerçekçilik ve savunma. Tehdit altındaki bir benliğin, müzisyenliğin, yaratıcılığın o koşullarda mecburen uzağına düşen Yahudilik kimliği bir savunma aracı olarak gerekli hale gelir. Benliğin nesnel ve dışsal olarak kurulmuş temsili benliği inkar etmek zorunda kalır.

Modernitenin evrensel eşitlik söylemiyle eşitsizlik yaratan işleyişi arasındaki çelişki, her zaman ırkçılık ve cinsiyetçilikle telafi edilmiştir.[16] Düşmanlar, yabancılar yaratarak işleyebilen, varolan eşitsizliği böyle "açıklayabilen" bir sistemde ayrımcılığın nesnesi olarak kurulan kategorilerin içi o sırada uygun düşen gruplar tarafından doldurulacaktır. Bu Avrupa'da her zaman kadınlar, çeşitli dönemlerde Yahudiler, "Üçüncü Dünyalılar", "kara derililer", işsizler, evsizler oldu. Sistemin işleyişi açısından bakıldığında rasgele gibi görünen bu farklılaştırmanın bir tarihi, kendine özgü bir dayanağı olmadığı söylenemez elbette. Her tekil örnekte farklılaştırılan, marjinalleştirilen, saldırılan insan gruplarının varolan iktidarları tehdit etme nedenleri ve biçimleri farklıdır. Bu farklı nedenler bu gruplar için ortak bir tarih, içselleştirilmiş bir kimlik yaratır. Buna daha sonra değineceğim. Ancak, dışlanan, suçlanan grupların paylaştıkları özsel niteliklerinden (biyolojik ya da kültürel) ötürü bu konumda olduğu bizzat sistemin meşrulaştırıcı ideolojileri tarafından dile gelecektir. "Bunlar" merkez-

15. Aktarıldığı yer, "Scenario of Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment to a Cinematographic Score", *Screen 17*, Bahar 1976, s. 78.

16. Wallerstein (1991) "Culture as the Ideological Background", *Global Culture* içinde, der. M. Featherstone, Londra: SAGE.

de tanımlanan "normal"den esasen farklı oldukları için; daha aşağı bir ırk oldukları için, aptal, tembel, suça eğilimli, ahlaken düşkün oldukları için bu konumdadırlar. Üstelik bu konumda olmaya razıdırlar, hatta buna teşnedirler.

Bu özsel olarak farklılaştırma sürecinin politik boyutlarına önemli bir örnek Said'in *Oryantalizm* çalışmasından gelir. Batılı uzmanların Doğu'yu nasıl özselleştirdiklerini, nesneleştirdiklerini anlatır Said. Batılı devletlerin Doğu'yu ele geçirmeye, kendilerine tabi kılmaya, sömürgeleştirmeye yönelik iktidarlarına eşlik eden bir bilgi alanı ve simgeleştirme olarak Oryantalizm, Doğu'yu bir nesne olarak kurar ve bu nesneleşmiş dünyayı özsel bir dizi nitelikle betimler. Doğu dünyası geridir, tuhaftır, kayıtsız bir sessizlikle ele geçirilmeye hazırdır, bir kadının kendini erkeğe teslim edişi gibi. Said'e göre bu yaratılmış bir iktidar söylemidir ve Doğu'daki gerçekliğe hiçbir şekilde tekabül etmez. Ancak Said bir yandan Doğu'nun türdeş bir nesne olarak kurgulanmasından sözederken, bir yandan da aynı Doğu kavramını bir direnmenin nesnesi olarak analizinde kullanır, kullanmak zorunda kalır. Her ne kadar Doğu'nun türdeş bir bütün olmadığını, kendi içinde çelişkiler taşıdığını açıkça ortaya koysa da. İktidar söyleminin nesnesi kaçınılmaz olarak muhalif söylemin de nesnesi haline gelmektedir. Bu örnekte Doğulu kimliğinin malzemesi farklı öznelliklerin niyetleri ve amaçları dışında, Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliği tarafından kurulmuş ama gerçek haline gelmiş bir toplumsal kutuplaşma tarafından, hangi noktada kime ait olduğu bilinmeyen bir simgesel alan tarafından sağlanmış olur. Bu açmazdan nasıl çıkılır? Ayrıştırılan insan toplulukları, kültürler özsel bir farklılık ısnatıyla içine hapsedildikleri kategorileri kabul ettiklerinde düşmanlarının diliyle mi konuşmaya başlarlar? Yoksa, bu farklılığı baştan yoksaymak, Schoenberg'in Yahudiliğini unutup Almanya'ya gitmesi durumunda olacak olan gibi ölüm fermanını imzalamak mıdır? Kimlik meselesinin en karmaşık yanı bu açmaz herhalde.

8.

Kimliğin "özdeşleşme" yoluyla kurulduğunu öne süren yaklaşımlar, kişinin kendinde zaten varolan bir özsellik nedeniyle, bu özsel niteliği taşıyan diğerleriyle özdeşleştiğini, kendini onlardan biri olarak yeniden ifade ettiğini varsayar. Örneğin kadınlar, kadın, erkekler erkek oldukları için; Türkler Türk, Kürtler Kürt oldukları için bir kimlik oluşturacaklardır. Böylece ait olduğuyla aynılık, diğerleriyle farklılık vurgulanır ve sabitlenir. Bir hak arama edimini gerekçelediği halde, özdeşleşmeyi temel alan bu yaklaşım, kimliğin oluşumundaki koşulları görmezlikten geldiği için onu aşma imkanlarını da kendine tanımaz.

Eagleton'un dediği gibi, "Gereksinim ve arzu aynı zamanda daha geniş bir toplumsal boyut açarak bizi kendimizle özdeş olmaktan çıkarır; bu boyut içinde ortaya konan şey, kısmi gereksinim ve arzularımızın gerçekleşmesi için hangi genel koşulların gerekli olduğudur."[17] Bu genel koşullar üzerinde konuşabilmeye başlamak için benliğin temsilini oluşturan etkenleri ve tarihsel bağlamı gündeme getiren bir boyut gerekli görünüyor.

Kimlik meselesine daha güncel bir başka yaklaşım ise Ben/Öteki karşıtlığını gündeme getirmektedir. Bu bakışa göre kimlik bir şeyin karşısında, yabancı bir tehdite karşı oluşturulur. Bu durumda kimlik, sınırların çizilmesi; benliğin "öteki"den ayrıştırılması anlamına gelir. Ancak burada ele alınan benlik ilk yaklaşımda olduğu gibi yekpare değildir. Kendi içinde çelişkiler ve parçalanmalar taşır. Bu parçalanmanın dinamiği, psikanalizden alınan bir kavramla, "arzu" ile açıklanır. "Ben"ve "öteki"arasına çizilen sınır, arzunun dinamiği yüzünden hep ihlal edilir. "Öteki"ne duyulan karşı konulmaz arzu "ben"in kendiyle huzur içinde kalmasını önler; sınır bir kez daha çizilene kadar çelişki ve parçalanma yaşanır. Bhabba bu süreci belirleyen üç dinamikten söz eder: 1) varolma, Öteki ile ilişki içinde olmaya çağrılmaktır, 2) talep ve arzu gerilimi içine sıkışmış kimlikleşmenin yeri bir bölünme yeridir, 3) Kimlik oluşturma hiçbir zaman önceden verili bir kimliğin onaylanması, kendini doğrulayarak gelişen bir süreç değildir; her zaman bir kimlik imgesi ve öznenin bu imgeyi sahiplenmek için geçirdiği dönüşümdür. [18]

Bu parçalanmayı yine Said'in anlatısından örneklemek mümkün. Batılı kimliği Doğulu olmayan her şey olarak tanımlanmış, Batı kendi ile Doğu arasına net bir sınır çekmiştir. Batı medeniyettir, akıldır, ilerlemedir. Ama Batı'nın Doğu'yu "Batı olmayan" olarak özselleştirmesi çelişkisiz değildir. Doğu'nun "yokluk"la tanımlanan, terimlerde çelişkili varlığı eşit bir kutupsallaşmayı engeller. Doğu'da olan ve anlamdırılamayan, tercüme edilemeyen her türlü "garabet" Batı'nın içini gıcıklayacak, onu tahrik edecektir. Aslında bu, kaybedilmiş olana duyulan arzudur... denetim altına alınmamış bedenin gücüne, hizaya sokulmamış duyguların coşkunluğuna, toplumsal olarak bastırılmamış doğanın başıbuyrukluğuna duyulan hayranlık ve özlem. Bu nitelikler bir yandan dehşet ve iğrenme duyguları uyandırırken bir yandan da son derece çekicidir. Özellikle merkez ülkelerde yaşanmakta olan dekadansın kadınsılaştığını, kadınsı olan her şeyin bir tehdit oluşturduğunu düşünen Oryantalist erkek yazarlar için. Bu yüzden Oryantalist söylem çerçevesinde, Doğu'nun erotikleştiril-

17. T. Eagleton, F. Jameson, E. Said (1990) *Nationalism, Colonialism and Literature*, University of Minnesota Press, s. 38.

18. Homi Bhabha (1993) "Remembering Fanon: Self, Psyche and the Colonial Condition", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* içinde, der. P. Williams, L. Chrisman, New York: Harvester Wheatsheaf.

mesine dair anlatılara sıkça raslanır. Bu erotikleştirmenin bir yanı Doğu'yu, ele geçirilmeye hazır olan bir kadın olarak hayal etmekse; daha gizli kalmış yanı ise onu kendisinden üstün bir beden, hazzın kaynağı güçlü bir erkek bedeni olarak görmektir. Batılı yazarların Afrika doğasını ve yerlilerinin bedenlerini tasvir ettikleri romanlarında sık sık bu iki yan ortaya çıkar.

Örneğin 19. yüzyıl sonlarında 50'den fazla roman yazan ve bunların çoğunda Güney Afrika, Meksika, Mısır gibi ülkelerde geçen maceralar anlatan Haggard, doğayı karanlık bir rahim gibi ele alan Conrad'dan çok farklı bir tavırla yaklaşır Doğu'ya. Onun önünde uzanan, sağlıklı bedenlerin dolandığı güneşli kırlardır. Romanlarını büyük ve küçük oğlan çocuklarına adar Haggard. Ve anlattığı maceralarda merkezde artık kaybedilmiş bir romans, çocukluktan erkekliğe geçiş romansı dile gelir. Oryantalist anlatının yapısındaki özne, iktidar ve arzu arasında parçalanmıştır; hem oğlan çocuğudur hem de yetişkin erkek.[19] Tarih sahnesinden çekilmek zorunda bıraktığı Doğulu'da özlemi duyulan fallik gücün imgeleri saklıdır oğlan çocuğu için; ataerkil düzeni devralmaya hazır gerçekçi yetişkin erkek ise Doğu'yu kendisine gerektiğinde aşağılayabileceği, kendisinden değersiz gördüğü ama hayran olmaktan kendini alamadığı gizemli bir kadın olarak seçer. Mulvey'e göre erkek bakışının içerdiği anlatının yapısında iki uyuşmaz yan vardır. Biri gücün cisimleştirdiği ve fallik niteliklere sahip ama tarih sahnesinden çekilmek zorunda olan bir beden; diğeri ise politik ve maddi güç tarafından ödüllendirilmiş bireysel iktidarsızlıktır. Ve *uzun vadede* tarih olan bu ikincisidir.[20] Batı, kendi kurguladığı Doğu'nun içine iktidar hırsıyla girdiğinde, onu parçalarken kendisi de bir parçalanma yaşar; arzu ve iktidar arasındaki bölünmeye ayak uydurabilmek için de kendi öznesini dönüştürür. Sonuçta merkezde kurumlaştırdığı ve kurguladığı kültür, sadece dışsal olana değil kendi arzusunun tehdidine karşı da daha kesin sınırlar çizmeye çalışacaktır. Doğu'nun ilham ettiği arzular bu sınırlardan içeri ancak metalaşmış ve ehlileşmiş ürünler olarak girebilecektir. Ve isim babalığını yaptığı Doğulu kimlik güç kazandıkça, bir direnme nesnesi haline geldikçe kendini ondan ayırmak için Batı da, "evrensel" konumunu yitirme pahasına bir kimlik edinmeye çalışacaktır.

19. Daha ayrıntılı bir inceleme için: Gail Ching-Liang Low (1993) "His Stories? Narratives and Images of Imperialism", *Space & Place* içinde, der. E. Carter, J. Donald, J. Squires, Londra: Lawrence & Wishart.

20. Laura Mulvey, "Afterthoughts on Visual Pleasure", *Framework*, Yaz 1981.

9.

Ezilen kimliğin arzu yoluyla nasıl parçalandığının örnekleri de çok çeşitli düzeylerde verilebilir. Batı'nın değişik kültürel mekanları ele geçirme pratiği ve bununla ilişkili iktidar söylemleri, bu mekanlarda yaşayıp da daha önce başkaları tarafından temsil edilenler kendileri için konuşmaya başladığında daha görünür hale gelmektedir. Said'in yerel anlatıların gücünden umduğu da böyle bir şeydir.[21] Ancak yerel anlatılar, tanımları gereği direnme ve başkaldırı niteliği taşımazlar her zaman. Kimi yerel anlatılarda merkez yani Batı bir üst anlatı, bir kıyas çerçevesi olmaya devam eder. Bu tür anlatılarda, "biz"e ait olan her şeyin tanımlanması ve yüceltilmesi çabası, "onlar"ın üstünlüğüyle kıyaslandığında hep bir hüsran duygusu yaratır; sönükleşir, güdükleşir. Bu çerçevede "onlar" da. "biz" de birer kurgudur. Birincisi Oryantalizme tepki olarak oluşturulmuş bir Oksidantalizmi, kurgulanmış bir Batı'yı yansıtır. İkincisi de kendini onların gözünden görme çabasını. Bu çaba içinde "biz" derken Oryantalist söylemi içselleştiren Doğulu'nun derdi sanki Batılı için nasıl bir nesne, hatta arzu nesnesi olduğunu araştırmaktır. Kendini onun gözünden görmeye devam ederken bir yandan da kendini ondan ayırmaya, rüştünü ispata çalışır. Batı'nın egemenliğini görmemek/göstermemek için bir kimlik oluşturma gayretine girer. Ama bu söylemin Batı'ya karşı hayranlık ve öfke arasında gidip gelen ikircikli tavrının sınırını çizen hep bir başkaları vardır. Daha aşağı sayılan ötekiler.

Orhan Koçak, Shakespeare'in *Fırtana*'sındaki Prospero ve Caliban kişiliklerinin Nurullah Ataç ve Cemil Meriç tarafından yorumlanışını incelediği yazısında[22], iki yazarın da farklı yerlerden gelerek Batı karşısında küskün bir hayranlık ve kıyaslanma arzusu içinde emperyalizme ve sömürgeciliğe karşı, Said'inkine benzer bir tavır alamayışlarından söz etmektedir. Özellikle Meriç'in çelişkisi daha belirgindir bu bağlamda. Batılılaşmanın bir "Türk" iktidarı ve politikası yaratmak için gerekli, belki zorunlu bir kötülük olarak görülmesi, "Prospero mucizesinin ağır basıncı....Meriç'i ve Türk milliyetçiliğini "Üçüncü Dünya" kültürlerinin mücadele ve ürünleriyle ilişki kurmaktan da alıkoyacaktır."[23] Ataç da, Meriç de Caliban'da sömürgeleştirilmiş, gaspedilmiş bir tarihin temsilcisini görmek yerine, kendi toplumlarında aşağılanacak bir kesimi görürler. Ataç'a göre "Caliban çoğunluktur" ve "Gerçek özgürlük, bir ülkede aydınlar takımının Caliban'ı baskı altına almalarıyla elde edilir."Meriç için ise Cali-

21. "Kimliğin Muhalefeti, Muhalefetin Kimliği", Edward Said'le söyleşi, *Defter*, 26, Kış 1996.

22. Orhan Koçak, (1995) "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung: Evrensellik ve Kısmilik Üzerine Bir Taslak", *Türk Aydını ve Kimlik Sorunu* içinde, der. Sabahattin Şen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

23. *A.g.y.*, s. 243.

ban her ne kadar burjvaziyi temsil etse de, "avamdan bir zattır".

İktidar bloğunun kimlerden oluşacağına dair aralarındaki farklı görüşlere rağmen, bu iki yazarın da içinden konuştuğu söylemin en genel çerçevesi ve sınırı iktidardaki seçkinlerin devraldığı ve geliştirdiği halkçılık politikası tarafından çizilmiştir. Popülizm ya da halkçılık II. Meşrutiyet'ten itibaren aydınların söyleminin en önemli öğelerinden biri olmuştur. Bu dönemde *Türk Yurdu, Halka Doğru* dergileri çevresinde oluşan halkçılık söyleminde varolan "halka inerek" onu eğitme vurgusu Cumhuriyet'le birlikte bir devlet politikası haline gelmişti. Devlet iktidarı artık bütün imkanlarını seferber ederek, eğitilmesi, bilinçlendirilmesi, medenileştirilmesi, ehlileştirilmesi gereken bir nesne olarak "halk"ı bizzat yaratmaya uğraşmaktadır. Çok çeşitli kültürleri, etnik, dinsel varoluşları ve geleneksel, göreneksel yaşayış tarzlarını parçalayarak... Ancak bu "halk", Oryantalizm söylemindeki "Doğu"ya çok benzer şekilde bir yandan aşağılanan, geri ve gerici bulunan, dehşetle korkulan, ama bir yandan da, "Anadolu insanı" betimlemelerinde görüldüğü gibi, gerçek tecrübenin, artık kaybedilmiş olanın, yani saflığın, dürüstlüğün, çocuksuluğun alanı olarak özselleştirilmiş bir nesnedir. Bu nedenle Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve halen çoğu anlatıda beliren Batı'ya karşı ikircikli tavır, halka karşı ikircikli tavırla iç içe geçmiştir. Batı ile "halk" arasında –Türklerin yanısıra Kürtler, Rumlar, Araplar, Ermeniler, Yahudiler gibi çeşitli etnik ve din temelli cemaatların dağıtılmasıyla oluşan "halk"– arasında kendi ayrıcalıklı yerlerini korumaya çalışan seçkinlerin yaratmak istediği ulusal kimlik, kendi ezdiklerinin gaspedilmiş tarihini yoksaymak için, Batı karşısında kendi gaspedilmişliğinin sonuçta inkarı üzerine kuruludur. "Tehlikeli öteki"yle araya çizilen sınır, "model öteki"ye doğru savurur seçkinleri ve aydınları. Hatta aydınlar tarafından acısı şiddetle hissedilen mekansal farka rağmen düşünce düzeyinde Batı'yla kendini aynılaştırmaya çalışır. "...Garplileşmek, aynı zamanda *Araplaşmaktan kurtulmak*, Türkleşmek demekti."[24] Bu cümlede gayet iyi özetlenen, eşzamanlı bir özdeşleştirme ve ayırma eylemidir: "Garplileşmek Türkleşmek demekti" ve "Garplileşmek Araplaşmaktan kurtulmak demekti". Sözü edilen Araplaşma hem "üçüncü dünyalı" olmak hem de avamın yani halkın zihniyetine, yaşam biçimlerine teslim olmak olarak yorumlanabilir. (Yerelleşen Arap kültürünün kökendeki esas Türki ahlakı bozduğu düşüncesi Türk milliyetçiliğinde önemli bir temadır.[25]) Kuşkusuz bu özdeşleştirme ve ayırma, sadece bir düşünce biçimi değil varolan dünya düzenine, emperyalist merkez güçlere bağımlılaşarak eklemlenmeyi benimseyen

24. Falih Rıfkı Atay (1969) *Çankaya*, İstanbul, s. 446.

25. Buna bir örnek, Ziya Gökalp'in Batılı modeli milli aile olarak ilan ederken Araplaşmanın etkilerine karşı tartıştığı "Türk Ailesi" adlı makalesinde bulunabilir. *Ziya Gökalp Makaleler IX*, der. Şevket Beysanoğlu, İstanbul, 1980.

politikaların bir sonucudur. Orhan Koçak yazısında bunu şöyle vurgular: "Türkiye'nin "alemşumullaşması", Araplaşmaktan/Calibanlaşmaktan kurtulmak için Doğu'dan Batı'ya kaçma anlamına gelmektedir."[26] Ancak bunun basit bir kaçma olduğu söylenemez. Burada kimliğin şu ana kadar değindiğimiz bütün dinamikleri saptanabilir. Kendinden kaçarak Batı'yla özdeşleşmek, Batı'nın kendine verdiği adı benimsemek, öteki ile yani Doğu'yla (halkla) arasına sınır çekmek, ancak arzunun işleyişi bakımından ikisinin arasında kötürümleştirici bir şekilde parçalanmak (halktan kopuk aydın/bir türlü Batı standartlarını yakalayamayan aydın temalarında olduğu gibi) ve her parçalanmanın ertesinde kültürel benliğin temsilini daha sert ve daralan bir kabuğun içine sıkıştırmak.

Herzfeld, Yunanistan'da yaşanan çok benzer bir süreci yorumluyor. Özellikle Girit adasında yaptığı araştırmalara dayandırdığı bir yazısında[27], bu adada nasıl yerel olan herşeyin Türk kökenleri olduğu için aşağılandığını, Avrupalı olan herşeyin ise esasen Yunan olarak kabul edildiğini anlatıyor. Helenleştirme dolayımıyla Batı'yı Yunan geleneği olarak adlandırmanın, "Garplileşmeyi Türkleşmek"olarak adlandırmakla çok benzer bir yanı var. İlkinde aşağılanan "öteki" Araplıksa, ikincisinde Türklük. Herzfeld'in dikkat çektiği bir başka önemli nokta da, bu hayali gelenekselleştirmenin ve kimlikleştirmenin nasıl kendi içinde bölünmüş olduğu. "Modernlik geleneğine sahipler olanlar" ile "yabancı bir kültürün (yerel kültürün) etkisi altında kalmış olanlar" arasında. Seçkinler Batılı yaşantıyı Yunan geleneği olarak ilan ederken, bunun yaygınlaşmasının kendi iktidarlarını tehdit edebileceğini düşündüklerinden, bu projenin bütün nüfus tarafından benimsenmesine karşı da tedbirlerini alıyorlar. Batılı olamayan yerel gelenekleri bir düşman olarak bir kenarda tutmayı sınıfsal iktidarları açısından faydalı buluyorlar. Üstelik, Batılılarla akrabalıklarını ispat etmek üzere gelenekleştirdikleri Batılı hayat tarzını nankör(!) Batılılar yeterince özgün bulmadıklarından yabancılığı yani yerelliği bir nebze korumak gerekli olabiliyor. Sonuçta, "Doğuculuk ve Batıcılık sadece ülkeler arasında sınırlar çizmeye yaramıyor, aynı zamanda onların içinde de bir sınır çekiyor." [28]

26. O.Koçak, "Ataç, Meriç, Caliban, Bandung", s. 239.

27. Michael Herzfeld (1995) "Hellenism and Occidentalism: The Permutations of Performance in Greek Bourgeois Identity", *Occidentalism: Images of the West* içinde, der. J. Carrier, Oxford: Clarendon Press.

28. James Carrier (1995) "Introduction", *Occidentalism: Images of the West.*

10.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde "milli aile"nin tanımlanması ve kurumlaştırılması hep gündemde olmuştur. Gökalp'in düşüncesine göre Türklerin kökensel geleneklerinde görülen eşitlikçi "izdivaci" aile sonradan bozulmaya uğramış olsa da devlet eliyle yeniden tesis edilmeliydi. Sözü edilen izdivaci "milli aile", ya da çekirdek aile, sayıları denetlenen çocukları merkez alan, kadın ve erkeğin müşterek bir ruh ve fikir hayatını paylaştığı, aile içindeki işbölümü gereği kadının ev işleri ve çocuk bakımını, erkeğin de ailenin reisliğini üstlendiği bir modeldi. Yani Batılı, Avrupalı aile modeliydi. Bu model beraberinde Batılı çocuk bakımı anlayışlarından, yeni sofra adetlerine bir dizi Avrupa kaynaklı bilgi ve kuralı getiriyordu. Batılılılaşma bir kez daha bir yer değiştirmeyle ulusal olanın tanımlanışına kaynaklık ediyordu. Behar ve Duben'in müslüman nüfusun hane hayatına ilişkin çalışmaları[29] bu aile modelinin, özellikle İstanbul'da çok erken bir tarihte (1800 sonlarından itibaren) benimsendiğini ve sadece üst kesimlerde değil orta ve alt sınıflarda da hızla yaygınlaştığını ortaya çıkarıyor. Oysa Anadolu'da uzun yıllar, hatta şimdi bile çok çocuklu, çok eşli geniş aile hakimdir. Batılılılaşmanın ulusallığın kaynağı haline gelmesi, yerel geleneğin "yabancı" sayılması çerçevesi İstanbul'u ve Anadolu'yu da kesin bir biçimde birbirinden ayır. Batılılık ve Doğululuk ülke içinde bir sınır çizer.

Benzer bir sınırı kadınlar ve erkekler arasında da görmek mümkün. Batılılaşmanın topluma getirebileceği tehditler etrafında oluşan kaygıların odağı çoğunlukla kadınlar olmuştur. Aile her ne kadar Batılı standartlara göre düzenlense de, "kadın, tavır ve meşverini mensup olduğu cemiyetin örfüne, yani ahlaki mefkuresine göre tanzim etmelidir."[30] Modernleşmenin dış sınırlarını nasıl bir yandan bölgesellik (İstanbul/Anadolu), sınıfsallık (seçkinler/avam) çiziyorsa, bir yandan da bütün toplumu kesen bir kategori olarak kadınlar oluşturuyordu. Modern kadın tipinin aşırıya gitmesinden, eşitlik, özgürlük, romantizm fikirlerini fazla ciddiye almasından ürkülüyordu. Sancılı değişim döneminde yazılan romanlarda ahlaki çöküşün sembolü hep modern kadınlardı. Örneğin Yakup Kadri'nin romanlarında "Batılılaşmanın aile hayatına sızan olumsuz yönlerini kadınlar simgeliyorlardı."[31]

Batılılaşma ve kadın kimliği arasında kurulan ilişki, kimliklerin nasıl birbirini kesen dinamikler tarafından beslendiğini, çeşitli kimliklerin nasıl birbiriyle ilişki içinde oluşturulduğunu gösteriyor. Halide Edib'in *Handan*[32] romanı bu

29. Alan Duben, Cem Behar (1996) *İstanbul Haneleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
30. Ziya Gökalp (1975) *Türk Ahlakı*, İstanbul.
31. A. Duben, C. Behar, *İstanbul Haneleri*, s. 118.
32. Halide Edib Adıvar (1992) *Handan*, Istanbul: Atlas Kitapevi.

kesişmeye döneminin erkek yazarlarından oldukça farklı bir yorum getirmektedir. Halide Edib milliyetçiler tarafından, erkeklerle aynı safta savaşmış bir milli kahraman olarak yüceltilen, bugünden geri baktığımızda erkekleşmiş kadının simgesi olarak biraz da küçümsenen bir kişiliktir. Gerçi yukarıda sözü edilen iki yakıştırmaya da pek uyduğu söylenemez; Kurtuluş Savaşı sırasında Amerikan Mandasını savunması milli kahramanlığına nasıl gölge düşürüyorsa, onu erkekleşmiş kadın saymak da haksızlık olabilir. En azından sözünü edeceğim romanı kadınlıkla ilgili halen geçerli bir parçalanmanın tümüyle farkında olduğunu gösterir. *Handan* ilk kez 1912'de yayınlanmıştır. Romanın yazıldığı yıl *Kadın, Kadınlar Dünyası* gibi dergilerin çıktığı, "öncü feministler"in kendilerini ifade etmeye başladığı bir döneme denk düşer.[33] Halide Edib de gerçi (Türk kadının bağımsızlığını ırksal ve milliyetçi eğilimlerin yeniden canlanışının bir ürünü olarak gördüğü için) Türkçü "feminist" olarak anılır ama yazarın bu yıllarda çizdiği Handan kişiliği böyle bir feminizmle ilgisizdir. Tam tersine Handan özel yetenekleri ve sonsuz merakıyla erkekler dünyasına kabul edilen bir kadındı. Hatta ona kadın demek bile zordu.Bir erkeğin gözünde onun ilk göze çarpan özelliği kadınlık değildi. "Handan pek iyi, nazik, akıllı bir kadın; fakat kadın da pek diyemeyeceğim. Lakırdı söylerken, düşünürken onun kadın olduğunu bile insan aklına getiremiyor."(s. 36) O tıpkı bir erkek gibi sosyolojiye, felsefeye, tarihe meraklıydı.Yani Batı'nın ilmine ilgi duyan aydın bir erkek gibi...Ailedeki kızlar "bir iki dil öğrenip, biraz piyano çalıp çekildikten sonra" onun öğrenme tutkusu dinmemişti; "...komşunun sıradan kızları kocalarının ruhlarıyla meşgul" iken o memleket meseleleriyle ilgileniyordu. Roman boyunca bu yanı sık sık yüceltilerek anlatılan Handan kişiliğinin bir ekseni erkekler dünyasına ait olma becerisidir. Ancak bu eksen dönemin erkek entellektüellerinin gözünden tanımlanmıştır. Zaten romandaki olaylar büyük ölçüde Handan'ın yeğeni Neriman'ın kocası olan, ilerici ve aydın Refik Cemal Bey'in mektupları yoluyla anlatılır. Bu anlatıdaki ayrımlar ve kesişmeler ilginçtir. Kadınların aslen himayeye muhtaç varlıklar olarak görülmesiyle bu kadınların dünyadan bihaber "bir ot, bir çiçek, bir şey" olarak değerlendirilerek küçümsenmesi çelişkisiz bir kabuldür; bu tanımların ötesine geçen Handan'ın ise bir kadın olarak güvenilmezliği ve rahatsız ediciliği ile hayranlık uyandıran düşünce yeteneği aynı küme içinde yer alır. Öte yandan Batılı hayat tarzına hakim olmakla memleket meselelerine ilgi duymak hiçbir çelişkiye mahal vermeden kesişmektedir, hatta birbirini beslemektedir. Ve bir kadın erkekler dünyasına ancak fikirlerin alanında dahil olabilir. Bedenini inkar ederek...

Handan ı tanımlayan ikinci eksen ise birincisine karşı işleyen bir karşı anlatıdır. Sultan Hamit'e karşı faaliyetleriyle kahramanlaşan, bir sosyalist olduğu

33. İpek Yosmaoğlu, "Öncü Feministler", *Toplumsal Tarih*, Mart 1996.

söylenen, "büyük amaca" bağlığıyla engin bilgisini birleştiren ve bunu verdiği derslerle Handan'a da telkin ederek onun gözünde iyiden iyiye yücelik kazanan Nazım beklenebileceği gibi Handan'a izdivaç teklifinde bulunduğunda Handan kişiliği birdenbire başka bir boyut kazanır. Bu boyut Handan'ın Neriman'a yazdığı mektuplarda dile gelecektir. Özne değişmiştir, bu kez olaylar bir kadının gözünden anlatılır. Bu mektuplarda Nazım'ın Handan'a teklifi şöyle aktarılır: "...siz mesleğe, paraya değil hayata, fikirlere, büyük amaçlara arkadaş olacak kızlardansınız. Onun için size bu akşam söylemeğe cesaret ediyorum." (s. 70) Bunun karşısında Handan'ın ilk hissettiği şudur: "Beni amacıyla evlendiriyordu, beni kendiyle değil! Ne bir etkileyici söz, ne bir şefkat bakışı!"(s. 70) Bu hislerini Nazım'a uygun bir dille söylediğinde ise şöyle bir cevap alır: "Ay, acaba siz de öteki kadınlar gibi misiniz?". Bu sözler üzerine Handan ona duygularını anlatamayacağını anlar ve susar. Bir süre sonra da kendisine, bedeni zevkler de dahil dünya nimetlerini sunan Hüsnü Paşa'yla evlenir, onun tipik erkek baskılarına, aldatmalarına boyun eğer. Kendisi bir erkeğin peşinden gitmekte bir sakınca görmeyen Neriman bile bunu kabul etmekte güçlük çeker, isyan eder, hatta Handan'ın Hüsnü Paşa'ya "varlığının neresiyle" ısındığını anlayamadığını söyler.(s. 74)

Romanın en ilginç yanı beden ve akıl arasında yapılan ayrımın iki yanını da dengede tutması, birinin lehine bir seçimi öne sürmemesidir. İki yan da gerçektir, ikisinin de aynı kişide buluşma umudu vardır. Ama bu kişi bir kadın olunca bu umut ne kadar gerçekleşebilir? Kadın ya Batılılaşmanın ideal öznesi erkeklerin onayını alacak ve fikirler dünyasına hapsolacaktır, ya bedeni isteklerin peşine düşecek ve yozlaşacak, ya da sıradanlaşıp bir erkeğin himayesine girerek Doğulu kadının kaderini paylaşacaktır. Bu Handan kişiliğinde müthiş bir parçalanmaya işaret eder. Romanda, bu parçalanmanın nedeni Handan'ın kendisi değil, ona dış dünya tarafından dayatılan seçeneklerdir. Bu parçalanmayı aşması muhtemel olan yeni ve yasak bir aşk ise elbette Handan'ın sonu olacaktır.

Bu romanda Halide Edib Adıvar'ın özellikle bir kadın kimliği tanımlamasından kaçındığını görüyoruz. Çünkü herhangi bir kadın kimliği, "erkek kadın", "düşkün kadın" ya da "sıradan kadın" Handan'ı tarif etmeye yetmez. Onun kişiliği Doğu ile Batı arasında, erkekle kadın arasında sıkışıp kalmıştır. O, yaşadığı parçalanmayla ancak müthiş bir iz bırakarak erken yaşta bu dünyadan göçebilir. Beden ve aklın bütünlüğü hayaliyle... Bütünsel bir sevişmenin rüyasıdır onu öldüren. Sayıklamaları arasında "Bak o rüyalar için ölüyorum" der. Bir kadının dramının ulusun dramını çok öncesinden sezdirdiği ender anlatılardan biridir bu. Ulusun dramı özdeşleşme, aynılaşma yoluyla kimlik kazanmaya gayret eden erkeğinki değil, sınırı çizen ve kendisine biçilen kimliklere sığmayan kadının yaşadığı parçalanmadır. Gövde ile baş, Batı ile Doğu, medeniyetle iman bütünsel bir anda birleşemeyecektir. Bunu da en iyi "kendisini

eşanlı olarak hem egemen kültürle, hem de marjinal cinsle özdeşleştirmiş olan"[34] ve "feragat edilmiş kimliğin diyalektiğini"[35] taşıyan Halide Edib anlatabilirdi.

Handan'ın etkileyici anısı romanın sonunda geleneksel bir kadın olan ve dönemin tipik Batıcı erkek bakışına Doğululuk'tan gelerek katılan Lütfiye Hanım'ın sözleriyle incinse de: "Cemal Bey'in alafranga kızlarının büyüğü değil mi? İmansızlığın sonu budur efendi...Tanrı ona öbür dünyada yatacak yer verecek mi sanıyorsun? Bütün ömrü gavur memleketlerde geçti." Lütfiye Hanım'ın Harbiye son sınıf öğrencisi oğlu bu ağır yargıya katılmaz, "Zavallı Handan'diye iç geçirmekle yetinir. (s. 208). Geleceğe düşen bu iç çekiş Handan'ın dönemin gereği bir şekilde kimlikleştirilmesini engelleyen son bir nefestir. Handan'ı öldürmeye razı olan ama çelişkisiz bir kimliğe hapsetmeyen bu anlatının cazibesi de burada.

11.

Benliğin temsili olarak kimlik bir toplumsal kurgu. Özlem ya da gerek duyulan bir toplumsal kurgu...Kamusal alana yeniden dahil olabilmek için, kendini savunmak için, kendine bir varlık kazandırabilmek için. Toplumsal niteliği, her zaman bir veya birkaç ötekiye göre (merkezi iktidara ve tehlikeli ötekiye göre) tanımlanmasını ve başkalarıyla ortaklık içinde kurulmasını getiriyor. Ama özellikle ulusal kimlik, Batılılık/Doğululuk örneğinde görüldüğü gibi bu temsil yekpare ve çelişkisiz değil, tam orta yerinde bir parçalanma taşıyor. Kimliğin toplumsal sunumunda bu parçalanmanın üstünün örtülmesi, çelişkilerin gizlenmesi, kurucu bir etken olarak işlev görüyor. Öte yandan çeşitli insan topluluklarını bir kimlik edinmeye yönelten dinamik, bir öteki tarafından bu yere çağrılmak, bu adı benimsemeye zorlanmak oluyor. Adımız bize başkaları tarafından veriliyor. Kimliğin bu kurgusal niteliği üzerinde duran kimi toplumbilimciler, özellikle sömürgecilik sonrası, modernizm sonrası çağa adım attığımızı düşünenler, kimliklerin oluşumundaki sınırların giderek görünürleştiğini ve ardındaki melezliğin iyiden iyiye ortaya çıktığını vurguluyorlar. Kimliğin özsel olarak tanımlanmasına karşı çıkıyorlar. Ancak bu sözü edilen çağda her gün yeni bir kimliğin ortaya çıktığını, kimlik kavramının politik olarak merkezi bir yer aldığını, neredeyse bütün toplumsal düşünceyi kuşatmakta olduğunu gör-

34. Frances Kazan (1995) *Halide Edip ve Amerika*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
35. F. Kazan, Halide Edib'i yorumlarken bu kavramı, Elizabeth Foxe Genovese'in *Feminism Without Illusion* adlı incelemesinden alıyor.

memek mümkün değil. Dolayısıyla iki seçenekle karşı karşıyayız gibi görünüyor: bir yanda politik olarak yeniden ve belki daha katı olarak çizilen sınırları görmezlikten gelerek kuram düzeyinde özsel kimliklerin reddi, geçişliliğin, melezliğin altının çizilmesi; öte yandan ise çoğalan, çoğullaşan kimlikleri bir bayram sevinci ile karşılayıp "küresel düzen"in eleştirisiz ve pragmatik olarak kabulü. Ya o ya bu mu?

Carrier'in saptaması bu ikilemden çıkmak için bir kalkış noktası olabilir: kimliklerin içerdiği düşünülen "özselliklerin yaratılmasında ve kullanılmasında politik güçlerin görünür hale gelmesi"[36] Bu görünürlük, bize kimliğin dinamiklerini anlamak için daha çok ipuçu verecek, eleştirel bir bakışı zenginleştirecektir. Ancak kimliklerin özsel niteliğini reddetmek, ardındaki oluşturucu politik güçleri görmek, kimliklerin gerçekliğini de reddetmek anlamına mı gelmelidir? Taner Akçam, kimliklerin oluşum dinamiğini incelediği yazısında bir öneri getirir, bu öneri daha çok kimliklerini fazla ciddiye alanlaradır. Akçam'a göre, Kürt, Türk, Çeçen olmaya, sadece onu birileri sorun olarak gördükleri için sahip çıkmak ama buna 'derin' anlamlar vermemek gerekir. "Sadece, siz bunu bir sorun olarak gördüğünüz için, Kürt, Türk olduğumu söylüyorum. Türk ve Kürt'ün ne olduğu sorusu benim cevabını vermek zorunda olduğum bir soru değildir...."[37] Kimliklerin giderek birbirine karşı daha yüksek duvarlar çekmesi, dışlanmanın dışlamaya ve düşmanlığa dönüştürülmesi tehlikesine karşı anlamlı bir öneri. Üstelik Akçam siyasi örgütlenme modelleriyle etnik, din, kültür gibi kollektif kimliklere dahil olmak arasındaki bağın kopartıldığı bir durumu savunarak, Eagleton'un sözünü ettiği kısmi gereksinimlerimizin ve arzularımızın gerçekleşebileceği *genel* koşulları düşünmeye bir alan açmaktadır.. Ama bugünün kimlikler dünyasından buraya nasıl varılacak?

Heteroseksüeller için eşcinselliğin bir kimlik değil bireysel bir tercih olarak görülmesi; İstanbul'da yaşayıp kendini çok da Türk olarak düşünmeyenler için Kürt kimliğinin gereksiz bir ayrımcılık olarak düşünülmesi; erkekler için kadın kimliğinin gereksizliği ve "hepimiz insanız" düşüncesi bir evrensellik çağrısı olarak gösterir kendini. Evrensellik merkezde, merkeze göre tanımlanmıştır. Bu çağrının sahipleri kendi konumlarını, mekanlarını yok ederek konuşurlar. Kendileri için konuştuklarını herkes için geçerliymiş gibi gösterme gayretindedirler. Öte yandan azınlık psikolojisi içinde yaşamak zorunda kalan, bariz ya da gizli bir biçimde dışlananlar, bu yüzden paylaşılamayacak acılar çekenler buna karşı tek güvence olan kimliklerinin tanınmasını bir politik mücadeleye dönüştürmüşlerdir. Örneğin bugün Türkiye'de Kürtlerin politik çağrılarından biri

36. James Carrier, *Occidentalism: Images of the West,* s. 15.

37. Taner Akçam, "Kolektif kimlik üzerine bazı genel tespitler", *Birikim,* "Etnik Kimlik ve Azınlıklar Özel Sayısı", 71-72, Mart-Nisan 1995, s. 33

savaşın durdurulmasıysa, diğeri de Kürt kimliğinin tanınmasıdır. Evrensellik adına buna kayıtsız kalmak, suça ortaklık etmek değil midir? Ama kayıtlılık hali tüm ayrımcılıkları saptamaya dönüştüğünde, bütün kimliklere karşı duyarlı olmaya başladığımızda başka şeyleri de kaydetmeye başlarız. Ezilen gruplar içindeki ayrımcılıkları görürüz, örneğin kimi Kürtlerin Yahudilere, kimi erkek eşcinsellerin kadınlara, kimi Türk kadınların Kürtlere, İslamcıların gayrı-müslimlere karşı düşmanlıklarını farkederiz. Bu durum nasıl anlamlandırılabilir, bununla nasıl başedilir?

Söz dergisinde ve diğer yayın organlarında ırkçılık ve ayrımcılık konusundaki hassasiyetini ve ısrarlı sorgulamasını sürdüren Yelda kimlik ve "azınlıklar" sorununa kayıtsız kalarak suça ortak olmayı eleştirirken "ırkı tanımlamanın ırkçılık olduğunu" da belirttiği bir yazısında[38], demokrat bir ortamın kurulabilmesi için farklı grupların farklı kimlikleriyle yaşamasının tanınması, kabul edilmesi gerektiğini söylüyor. Bu, "kimlik sorununu" inkar eden evrenselcilere, "dünyalı"lara karşı bir çoğulculuk önerisi. Kimliklerin gerisinde ne var sorusuna geri dönerek evrenselcilik/çoğulculuk önerilerini biraz irdelemek istiyorum. Ulusal kimliklerin kurgusallığı, "hayali cemaatler"e dayandırılma özelliği son yıllarda epey konuşulur oldu. Aynı saydamlaşma sürecinin diğer kimlikler için geçerli olduğu pek söylenemez. Özselciliğe karşı tüm eleştirilere rağmen, özellikle etnik kimliklerin verili bir durumdan çıktığı, kan ve dil bağına dayandığı oldukça yaygın bir görüş. Bu da "etnik temizlik"ten, etnik kimliğin savunusuna kadar bir dizi politikayı gerekçelendiriyor. Kimliklerin bir toplumsal temsil olduğunu, temsil ettikleri benlikten apayrı şeyler haline geldiğini, onun çelişkilerini örtbas ettiğini, ama yine de bir parçalanmanın yeri olduğunu söyleyerek şu ana değin özselcilik karşıtı bir konuma daha yakın durdum. Ama kimliklerin gerçekliğinin reddedilemeyeceğini de vurgulayarak...Bu uzlaşmaz görünen konumları pratikte olmasa da kuramsal planda birleştiren bir çerçevenin "kimliklerin yanyanalığının" eleştirisinden ve iktidara göre "ilişkisel kimlik" analizinden geçtiğini düşünüyorum. Kimliklerin zaten varolan özsel bir nitelikle özdeşleşme yoluyla kurulmadığını, biyolojik ya da kültürel bir özden ibaret olmadığını bir kez kabul edince, onların birbirlerine göre, bir ilişkisellik içinde oluştuğunu düşünmeye başlıyoruz. Her kimlik için böyle bir ilişkisellik tanımlanabilir. Buradaki can alıcı nokta, bu ilişkiselliklerin birbirinden kopuk, farklı farklı evrenlere ait olduğu varsayımını sorgulamak.Tüm bu evrenleri birbirine bağlayan, konumlandıran, hiyerarşik bir sıralamaya sokan bir iktidar dolayımını görmezlikten geldiğimizde kimliklerin hiçbir değişime uğramadan yan yana durabileceği bir dünya düşlemek anlamlı görünebilir. Ancak ilişkisel-

38. Yelda, "Türk Solcularının etnik kimlik sorunu yoktur, onlar dünyalıdır", *Birikim*, "Etnik Kimlikler ve Azınlıklar Özel Sayısı", s. 102-106.

liğin hep merkezi bir iktidara göre konumlandığını farkettiğimizde karşımıza bir kutuplaşma çıkıyor. Ve bu durumda kimlikleri iktidara göre oluşturan kutuplaşmanın iki ucundan birini kendi içinde bir bütünlük saymak yerine, kutuplaşmanın kendisini gerçeklik olarak almak ve bunu dönüştürmeyi hedeflemek daha radikal bir çerçeve sunabilir. Yani mesele, örneğin Kürtlere karşı Türkler kutuplaşmasında bir tarafta durmak değil. Türklüğün nasıl Kürtleri ezerek, dışlayarak kurulduğunu görmek. Kürt kimliğinin bu ezilmenin sonucunda toplumsal bir ifade olarak oluştuğunu ve bir direnç nesnesi haline geldiğini anlamak. Böyle bir değerlendirmenin radikal sonucu "biz Türk olarak kalalım, Kürtlere de bir yer açalım anlayışını" dışlayacaktır. Türklük ve Kürtlük yanyana duran kimlikler değildir. Bunlar birbirine göre, iktidar dolayımıyla oluşmuşlardır. Türk kimliği bir iktidar söylemidir, hayali bir gelenekleştirmeyle, bir yandan kendisini Batı için nesneleştirerek, bir yandan da homojenleştirme yoluyla denetlemeye çalıştığı bir "halk" karşısında kurmuştur. Bu tarihi irdelemeden birlikte yaşamanın çözümlerine ulaşamayız gibi görünüyor. İktidarın dinamiklerini ve onunla hangi noktalarda suç ortaklığına girdiğimizi sorgulamadan, kendimizi dönüştürmeyi göze almadan çoğulculuk mümkün değil. Ermenilerin Ermeni, Yahudilerin Yahudi, kadınların kadın olduğunu haykırmak zorunda olmadıkları; tarihlerinin içinden seçtikleri öğelerle kendi benliklerinin temsilini benliklerine daha yakınlaştırdıkları bir dünya, bütün bu ayrımları keskinleştiren ve yeniden-üreten iktidar yapısı çözülmeden, ezme ve baskı ilişkisi dönüştürülmeden kurulabilir mi? Merkez aynı yerde durdukça çevre konumunu değiştirebilir mi?

İlişkisel niteliği bazı durumlarda görmek daha kolay. Sınıfsal çatışmalarda, ya da toplumsal cinsiyet karşıtlığında...Bu durumlarda kutuplaşmanın kendisini tanımlamak, yapısal bir ilişkiyi dönüştürme hedefi koymak daha belirleyici oluyor. Zaten bunu üstlenen politik konumları, örneğin sosyalistliği ya da feministliği "kimlik" olarak ilan edip statikleştirmek, büyük bir kimlik torbasının içine atmak işin bu dönüştürme boyutunu hasır altı etmeye yaramıyor mu? Ancak etnik ya da başka kimlikleri bu ana eksenlerin çevresine bir çeşitlilik gibi serpiştirmek, yanyana eklemek de çok yaygın bir kolaycılık. Böyle bir yaklaşımda çeşitli kimliklerin, kendini kimlik olarak ifade etmek zorunda kalan grupların iktidara göre ilişkiselliğini ve kesişerek yapılanmalarını kavramak yerine, yeni bir iktidar konumu yaratılıyor. Erkek sosyalistler kendi erkek iktidarlarını sorgulamadan kadınları mücadelenin yandaşları olarak görüyor. Ya da Türk feministler Kürt kadınların mücadelesine, kendilerinin bu ezme durumundaki paylarını düşünmeden destek vermekle yetiniyor. Ta ki ezilenlerin ezdikleri gelip bunu sorgulayana kadar...Böyle bakınca, Türk solunun da, Türk feministlerinin de kimlik sorunu elbette vardır. Çünkü Türk solu da, Türk feminizmi de kendini yaratan tarihsel iktidar çerçevesiyle, ulusal çerçe-

veyle (Batıcılık ve popülizmle) henüz radikal bir biçimde hesaplaşabilmiş, ondan tam olarak bağımsızlaşabilmiş değil.

İlişkisellik yaklaşımı kimliklerin içeriksiz olduğunu söylemek anlamına gelmiyor. Oryantalizme karşı, kutbun her iki ucunda da, Batı nın Doğu nun tarihini gaspettiğini söyleyenler çıktı ama bu tarihlerin nasıl içiçe geçmiş olduğu, nasıl birbirini yaratmış olduğu görünmez kaldı. Said'in Oryantalizm eleştirisi bu yüzden çok önemliydi çünkü Said iki özsel varlığı karşı karşıya getirmenin çok ötesine geçerek, bunların ilişkiselliğindeki iktidar mekanizmalarını inceledi. Ancak nasıl Said Oryantalizm eleştirisinde iktidarın adlandırdığı Doğu kavramını kullanmak durumunda kaldıysa, biz de ırkçılık eleştirisinde Kürt, Türk, Ermeni, Yahudi, vb. kavramlarına bir nitelik yüklemek zorunda kalacağız. Cinsiyetçilik eleştirisinde kadınlar ve erkeklerden söz edeceğiz. Çünkü bu kimlikleri "kimlik" olarak oluşturan, onlara içerik kazandıran bir ezme ve ezilme tarihi var. Ve bu tarih geri dönüşsüz. Yokmuş gibi yapıldığında yok olmuyor. Bu durumdan ancak ileriye doğru bir adım atılabilir.

12.

Kutuplaşmayı kabul ederek ileri doğru atılan adımda, kimlikler karşımıza tarihsel tecrübenin oluşturduğu, cisimleştirdiği "tarihsel öz"ler olarak çıkıyor. Varlıkları basit bir kurgusallığa, melezliğe indirgenemeyecek ama verili, özsel niteliklere de bağlanamayacak tarihsel kategoriler. Bu kategorilerin tarihsel ve geçici özünü yaratan "olmuş olan" ve geri döndürelemeyecek olandır; ezme-ezilme ilişkisi içinde yaşanmış ve ifade edilmiş tecrübenin kendisidir. Bu kategorilerin gerçeklik hakkının inkar edilmesine de, bu gerçekliklere hapsedilmeye de aynı anda karşı çıkamaz mıyız? Bu ikili karşı çıkış, tarihsel öze sahip olan kimliği stratejik bir silah olarak görmeyi ama tarihsel özün de kutuplaşmanın terimleriyle kurulduğunu kabul etmeyi gerektiriyor. Kimliğimizi oluşturan tarihsel öz bizim ölüm fermanımız olduğu kadar, rüyalarımızın, gelecek imgelerimizin, direnişimizin de kalkış noktası. Tarihsel özlerin tekilliğini ve toplumsal ilişkililiğini aynı anda görmek çok önemli çünkü sadece ilkinden yola çıkmak bizi varolan iktidar mekanizmalarını onaylayan bir çoğulculuğa, sadece ikincisi ise yine çeşitli iktidar mekanizmalarını onaylayan bir evrenselciliğe savuruyor.

Donald'ın kimliklerle ilgili kavramlaştırma çabası tikel olanla bütün arasındaki dinamikleri gözeterek ilginç bir çerçeve sunuyor.[39] Donald özellikle ulusal kimliğin oluşumunda üç düzeyden söz ediyor: umut, pathos ve doğallaş-

39. James Donald (1992) *Sentimental Education*, Londra: Verso.

tırma. "Umut" tek tek kişilerin bir ortak kimlikten umduklarının özerkliği. "Pathos" bu umutların yer aldığı düzlemin geçiciliğinin, göreliliğinin farkına varılması. "Doğallaştırma" ise iktidarın devreye girip bu fantazi, arzu ve korkuları yönlendirerek, denetleyerek bir "doğallık" ve düzen yaratması.

Bugün Türkiye'de milyonlarca özerk umudun bir potada eritilerek temsil edildiği bir ulusal kimliğin çatırdadığını görüyoruz. Bu ulusal kimliğin kabul edildiği/ettirildiği bir "doğallaştırma" evresinden çıkıp "pathos"un içine düştüğümüz söylenebilir. Sayısız başka kimliğin hak talep ettiği bu durum merkezi iktidar söyleminin kapsayıcılığını azaltıp iktidarı söylem yolüyla kuramadığı denetimi daha fazla şiddet ve zorla kurmaya yöneltiyor. Buna karşı iktidar söyleminin yeni bir kapsayıcılık edinmesini; iktidar ilişkilerinde yapısal bir dönüşüm olmadan imgesel bir çoğulculuk dünyasının kurumlaşmasını –yani yeni bir doğallaştırmayı– istemek yerine, hiçbirimizin masum olmadığı bu kimlikler evreninin tümden terkedilebileceği bir dünyayı kurmaya çalışmak ateşle mi oynamaktır? Ya, kimliklerin stratejik önemini teslim etmekle birlikte kimlik ve özgürlüğün bağdaşmayacağını söylemek?

13.

Bu fragmanların sonuncusuna gelip zaten sözlerle bir bütünlük yaratmanın boşunalığını daha iyi anladığım sırada bir arkadaşımdan mektup aldım. Diyordu ki, "Darbenin 20. yıldönümünde yaklaşık bir milyon insan üç gün boyunca unutuşa karşı sokaklardaydı. Stadyumlarda bile insanlar askerlere karşı şarkılar söylüyorlardı.Cumartesi sabahından Pazar akşamına kadar Plaza de Mayo'da kalıp Victor Jara, Quilapayun, Inti Illimani, Mercedes Sosa ve Violeta Parra şarkıları söyledik. "No pasarán" diye bağırdık. Askeri darbe saat 3'te olmuştu. O saatte, kayıp insanların oğulları ve kızları –onbinden fazlaydılar– Buenos Aires sokaklarında meşaleler ve mumlarla yürüdüler...Sonra Plaza de Mayo'ya gidip bekleyen anneleri buldular. Onlara 'siz biraz dinlenin, biz mücadeleye devam ederiz' dediler. Anneler artık çok yaşlılar, çoğu yetmiş yaşlarında. Bir kısmı da çoktan öldü. Çocukların kurduğu örgütün adı 'H.I.J.O.S'. Anlamı 'unutuşa ve sessizliğe karşı, kimlik ve adalet için'. Aynı zamanda hijos çocuklar anlamına geliyor... Tahmin edebileceğin gibi günlerdir ağlayıp duruyorum." Kimlik üzerine yazarken üstümden geçen, dilimi kenetleyen bu "unutuşa ve sessizliğe karşı, kimlik ve adalet için "harekete geçmiş milyonlarca insan karşısında ne söyleyebilirim? Yazıyı bitirip ben de ağlayabilirim ancak, yaptıkları ve yapamadıklarımız için.

RÜZGÂR DOLU KONAKLAR

Bejan Matur

Doğduğumuzda
Bizim için yaptırdığı sandıklara
Gümüş aynalar
Lacivert taşlar
Ve Halepten kaçak gelen kumaşlar
Dolduran annemiz
Bir zaman sonra
Bizi koyup o sandıklara
Yol
Rüzgâr
Ve konakları fısıldayacaktı kulağımıza.
Yalnız kalmayalım diye karanlıkta
Çocukluğumuzu ekleyecek
Avunmamızı isteyecekti
O çocuklukla.
Sırtımızdan jiletle akıtılan kanın
Karıştığı uzun ırmağa
Bırakıldığımızda
Annemiz bu kadarını istemezdi
Bu yüzden
O uyurken
Uzaklaştık
Diyorduk sulara.

Gidişin kendisinden artakalan
Her şey, herkes burada.
Ben buradayım
Kardeşlerim yitikliğiyle burada
Annem elbiseleriyle
Erkek kardeşim savaş korkusuyla
Babam burada hiç uyanmış olmasa da
Dünya eksilmiş etrafımda
Bir düş sanki olanlar
Uzayan ve uzadıkça acıtan

1

Annemiz
Siyah kadife elbisesini okşadığında
Saçlarını düşürerek bakışlarına
Babamızı hatırlardı:

Beyaz bir dağda olduğunu söylüyordu onun
Beyaz ve her bahar küçülen bir dağda

2

Hepimizden büyük olan
Ve uzaktaki savaştan korkan
Erkek kardeşimiz
Dönmeyince bir daha
Biz de korktuk savaştan.
Ama savaş değildi onu bırakmayan.
Gelirken yanımıza
Atıyla uyumuş
Babamızın karşısındaki karlı dağda

Annemizin yüzü azaldıkça
Omuzları küçüldükçe annemizin
Şaşırdık hangi dağa bakacağımıza

3

Evimizin uzun sofasında
Kadife elbisesi uzayıp
Gümüş başlığı ağırlaştıkça
Bolardıkça gümüş kemeri
Annemiz benziyordu baktığı dağlara.
Baharda inceliyordu kabuğu
Ama ulaşamıyorduk ona.
Ölüyordu
Bu defa gerçekten eriyordu
Bir daha görünmedi sofada

4

Her kış kaybolan
Ve baharda ortaya çıkan
Bir ağaç oldu annemiz

Dövmeleri olan bir meşeydi o
İniltisi geliyordu kulağımıza

5

Annemiz
Her gece siyah kadifesiyle
Dolaşıyordu dağların arasında
Kökleri olmayan bir meşeydi o
Suskun, arasıra ağlayan

Ayrılmadan daha
Toplaşır gölgesine annemizin
Fısıldaşırdık aramızda
Tanrım nolur bağışla
Evimizi bağışla tanrım nolur
Dokunma sofamıza

Orada gülebiliyoruz ancak
Orada adamakıllı susuyoruz
Orada ağzımız bizim oluyor
Dokunmasak da

Görüyoruz annemizi uzaktan

6

Soğuklar başladığında
Atlılar gelmişti bizi almaya
Yaşlı ve tuhaf atlılardı
Korkutmuşlardı bizi
Kar yağmıştı bakışlarına.
Ve hiç konuşmadan bizimle
Bakmadan ellerimizin küçüklüğüne
Konaklara götüreceklerdi bizi
Rüzgârla uğuldayan konaklara

7

Annemiz
Babamızın ve kardeşimizin ortasında
Usulca uyurken
Uzaklaştık yaşlı atlılarla.
Boynumuz ağrıdı geriye bakmaktan
Gözlerimiz uzadı her kıvrımda.
Ama boşuna
Boşuna bizim ağlayışımız
Hastalığımız boşuna
Yönü yitirmişti atlılar

Dönemedik bir daha

8

Dağlardan yuvarlanan taşlar gibiydik.
Dörtkızkardeş
Gölgesiyle derinleşen bir vadide
Artık bizim olmayan
Yatağımızı aradık
Aradık yatağımızı günlerce.
Kaç dağ gittiysek
O kadar uzaktık birbirimizden
O kadar yalnız kendimizle

9

Ne son ne başlangıç
Ne içeri ne dışarı
Oradaydık
O taştan dünyanın ortasında.
Yollarımız uzadıkça
Annemizin dövmeleri kararmakta

10

Ayrılacaktık herbirimiz
Bir yolağzında.
Ama önce kim
Kim korkacaktı
Yoldan
Geceden
Ve yaşlı atlıdan.
Sıramız yoktu
Bu yüzden ürperiyorduk her ayrımda.

Ben kalmıştım sona
Önümde uzanan dar yolla
Acılarından güç alan
Bir yolcuydum artık hayatta

11

Geldiğimde rüzgâr dolu ilk konağa
Günlerce uyudum
Kilimler ve bakırlar arasında.
Rüzgârı sevebilirdim
Kapılar ve pencereler olmasa

12

On yılım geçti rüzgârla
Üşüdüm her konakta
Konuşmanın ne anlamı var diyordum
İnsanın yankısı olmazsa

Suskun konaklar gibiydim
Kapıları gittikçe çoğalan

13

Gümüşler ve atlar azaldıkça
Taşınıyordum oradan oraya
Yıldızların sesini tanıyordum
Güneye yaklaştıkça

14

Geceleri
Yalnız ve budala ay
Bana benziyordu
Bir tuhaflık vardı gülüşümde
Büyüyordum.
Aşkı düşünüyordum arasıra
Efendisini gövdenin.
Hangi gece uykusuz kalsam
Toprak kokuyordum

Ve çıktığım her yolculukta
Yorgunluğuma aldırmadan
Düşler kuruyordum.
Yolların korkutmadığı bir zamanda
Yoksulluğuyla alay eden
Yeşil gözlü bir adam çıktı karşıma
Gözleri koyulaştı adamın
Yaşlandıkça

15

Çocuklarım oldu o yeşil gözlü adamdan
Biri askerdeyken , diğeri kızıl saçlı olan
İki oğlan.
Ve gelinim ,
Her gece kızıl saçlı oğlumla uyuyan.
Üşürdü hep
Yenge ayakların ne sıcak
Derdi ona sokularak.
Onüç yaşında iki çocuk
Uyurlardı her gece fısıldaşarak.
O gecelerden birinde
Yağmur girmişti uykusuna.
Saçlarını bana bırak
Saçlarını bana bırak
Diyen yağmur,
Büyülemişti oğlumu uykuda.
Saçlarını rüzgarla yıkadığı
Tepeye çıktığımda
Görünen ova
Sular altındaydı
Bulutlar yapışmıştı toprağa.
Bir kıpırtı bekliyordum
Bir ses
Oğlumu gizleyen sulardan.

Arkamda toplanan köylüler
Uçları yanan sopalarla
Karanlığı hatırlattılar bana.
Duramazdım
İndim buharlaşan toprağa.
Çamurlar arttıkça
Gücüm yetmiyordu karanlığa.
Üşümesinden korkuyordum yine
Saçlarının kirlenmesinden.
Bir ses
Ölmüş dediğinde
Üşümüyordu artık oğlum
Sessizdi yağmurdan.
Yüzüm çamurlu ve keder içinde
Taşıdım gövdesini,
Saçlarını taşıdım ellerimde.
Yüzükoyun bindirildiği at
Tepeyi çıkarken
Işık sızdırıyordu gizlice.

16

Yeşil gözlü adamın
Bıraktığı yatakta
Yaşlanıyorum tavana baktıkça.
Artık
Anneminki kadar uzun eteklerim.
Saçlarım uzun
Oğlumun kızıl saçlarından.

Kısa sürdü her şey
Yolculuklar
Ölüm
Ve konaklar
Hiçbir şey kalmadı etrafımda
İsten kararmış sütunlardan başka

Gücümü toplamalıyım son defa
Saçlarım kına kokmalı
Elma çiçekleri olmalı suyumda.
Ve tanrı beni duyuyorsa
Daracık bir mezar istiyorum ondan
Konakların büyüklüğünü
Uğultusunu unutturan

MIRILTIDAN DİLE

Nurdan Gürbilek

Bir arkadaşım var; yeni konuşmaya başlamış bir çocuk gibi büyüleniyor sözcüklerden, özellikle de farklı, uzak bağlamlardan kopartılıp yan yana getirilmiş sözcüklerden; "duygular şatosu"ndan örneğin, "sözcükler prensi"nden, "göçebe düşünce"den, "atmosferi çalınmış yıldız"dan. Bu tür sözcükleri değerli bir eşya, tılsımlı bir nesne gibi yanında taşıyor. Kendisini yabancı hissettiği bu hayatın gündelik dili içinde asla dolaşıma giremeyeceğini sezdiği bir yaşantıyı birden ifade edeceklermiş gibi durdukları için belki. Bu gündelikliğin dışında geçici de olsa bir hayal âlemi, bir oyun alanı yarattıklarından; ifadesini bulamamış bir iç deneyi, söyleyemediği düşlerini, sevinçlerini, utançlarını orada dile getirebileceğine inandığı için.

Hayat hikâyesi bir fikir verebilir: Çocukluğu köyde geçmiş. Ailesi, o on yaşındayken büyük şehre taşınmış; bir apartmanın kapıcı dairesine yerleşmişler. Orada geçen çocukluğunu yoğun bir yoksunluk duygusuyla hatırlıyor. Köyde geçen daha erken çocukluğunu ise masallaştırmaya yatkın: Masallardaki gibi çoğu tuhaf ama mutlu sonla biten, çoğu komik bir sürü hikâye. Yalnız içlerinde biri, diğerlerinden biraz farklı:

Bir gün bir arkadaşıyla, bir başka oğlanla birlikte koyunları otlatmaya gidiyor. Yanlarında, annelerinin hazırladığı bir şeyler var; acıktıklarında birlikte yiyecekler. Ama birden arkadaşının ortadan kaybolduğunu, bir ağacın arkasında ondan gizli bir şeyler yaptığını, bir şeyler yediğini fark ediyor. Görünmeden, merakla onu gözetlemeye başlıyor. Gördüğünü yıllar sonra da hatırlayacak: Arkadaşı, ağacın arkasında gizlice bir şeyi, bir kâğıt parçasını yalıyor büyük bir iştahla. Yaklaşınca görebiliyor: Evden yürütülmüş, kullanılmış bitmiş bir Sana margarininin yağlı kâğıdı çocuğun elindeki.

Sana'nın piyasaya yeni çıktığı, köye yeni ulaştığı yıllar. Bütün köy halkı için olduğu gibi arkadaşım için de tereyağı gözden düşmüş, ötekinin peşinde o da. Evde zaten olanın değil, parayla alınanın peşinde. Sana'nın tadı, kendinden esirgendiğini düşündüğü bütün bir dünyanın, uzaktan ona göz kırpan ışıkların tadı şimdi.

Sana'nın yalana yalana incelmiş kâğıdı, ona duyulan istek elbette başka biçimlerde geri dönecek yıllar sonra. Arkadaşımın büyüdükten, yetişkin bir adam olduktan sonra sözcüklerle kurduğu ilişkiden söz edebiliriz şimdi; ceplerine rengârenk bilyelermiş gibi doldurduğu; onu önce başka çocuklar, sonra büyükler, nihayet bütün bir dış dünya karşısında daha güçlü kılabileceğini umduğu sözcüklerden; "duygular şatosu"ndan, "sözcükler prensi"nden, "göçebe düşünce"den. Bir zamanlar hissedilmiş bir yoksunluğu sözcüklerle aşma, karşısında kendisini eksik hissettiği bir dünyaya sözcükler yoluyla egemen olma isteğinden.

Yine sözcüklerle ilgili bir hikâye, 70'lerin sonlarına ait bu kez. Bir arkadaşım nakletmişti: Tunceli'nin bir köyünde yaşayan, köyden dışarı hiç çıkmamış, o yıllarda çocukları, kocası gibi kendisi de sosyalist olmuş yaşlı bir kadına soruyorlar, "Sosyalizm sizce nasıl bir şey?" diye. Yaşlı kadının altmış küsur yıldır konuştuğu dile yeni girmiş bu sözcüğü tanımlarken fazla düşünmemesi tuhaf. Uzaktaki şehrin parıldayan ışıklarını gösteriyor eliyle. "Tunceli'nin ışıkları," diyor, "Tunceli'nin ışıkları bence sosyalizm." Bu tanımın, sözcüğün bütün öteki tanımlarından daha az doğru olduğunu kim söyleyebilir? Yine karşımıza çıkıyor; uzakta yanıp sönen, göz kırpan ışık... Yılların biriktirdiği yoksunluğu umuda, umudu yabancı bir dile, tanımadık bir sözcüğe bağlayabiliyor kadın: Bu yeni sözcük, dünyasını birden aydınlatacak.

Son bir hikâye, bu kez Jean Genet'yle ilgili. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Fransızca'yı olabildiğince güzel kullanmak isterdim," diyor Genet: "Bunun dışında hiçbir şeyin önemi yok."

"En iyi bildiğiniz dili mi, yoksa Fransızca'yı mı?" diye soruyor karşısındaki. "En iyi bildiğim dili," diyor: "Ama Fransızca'yı da, çünkü ben Fransızca mahkûm edildim. Beni mahkûm eden mahkemeler kararlarını Fransızca verdiler." Söyleşiyi yapan soruyor: "Siz de onlara daha üst bir düzeyde karşılık vermek istediniz, öyle mi?"

"Evet," diyor Genet, "evet, tam da öyle."

Latife Tekin'e getireceğim sözü. Yalnızca yokluğu anlattığı için değil, yoklukla dil arasındaki ilişkiyi ele aldığı için de değil yalnızca. Dilin bir yanı büyüye, ışığa, imkâna; öbür yanı hayal kırıklığına, boşluğa, kırılmaya açılan doğasını, bu deneyimin karşıt uçlarında bekleyen coşkuyu ve öfkeyi tam da bu duyguların kökenindeki erken yaşantıya, çocukluğa geri dönerek anlattığı, anlatılarını hep bir dile giriş sorunu etrafında kurduğu için.

John Berger *Berci Kristin Çöp Masalları* nın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde "Kitap dil üzerine" diye yazmıştı: "Latife post-modernist ya da yapısalcı olduğu için değil, çöp tepelerindeki yaşama aşina olduğu için böyle bu. Her şeyin geçici, derme çatma, yasadışı, kaypak ve tümüyle güvenceden uzak olduğu bir ortamda takma adların, öykülerin, söylentilerin, tekerlemelerin, dedikoduların, şakaların, atışmaların bir tür yuva oluşturabileceğini çok iyi biliyor. Rüzgâr, toz, rüzgâr. Yine de masallar, çatılardan çok daha iyi bir korunak unutuluşa karşı." [1]

Latife Tekin'e sorsalar, hayır diyecektir belki de, kitap dil üzerine değil, bir mırıltı üzerine, dil olamamış, iyi ki de olmamış, birçok sesin ayırt edilemeyecek biçimde iç içe geçtiği sahipsiz, gayri şahsi bir mırıltı üzerine; söylentiler, dedikodular, şakalar bu mırıltının içinde eriyip gittiği sürece bir yuva oluşturabilir. Kitap bir mırıltı üzerine, ama ne yazık ki ben onu dille aktarabildim. Dil mırıltıyı içeriyor, ama aynı zamanda onu boğan bir uğultu, bir gürültü de yok mu orada?

"Mırıltı" sözcüğünü seçmem boşuna değil. Tekin'in ısrarla tekrarladığı bir sözcük bu; hem yazdıklarında hem de kendisiyle yapılan söyleşilerde. Yoksulları "mırıldanan insanlar" olarak tanımlıyor örneğin: "Yani hayatının sonuna kadar dili dünyayı anlamlandıramadan kullanan, mırıldanan insanlar var. Kendine dışarıdan bakamayan insanlar var. Yani dil bir kırılma yaratıyor ve kendini dışarıdan seyretmeye başlıyorsun... Bir çatlak açılıyor ve oradan bambaşka, binlerce insanın sesi, gürültüsü içine dolmaya başlıyor." [2]

Öyleyse nedir mırıltı? Bir iç konuşma; insanın bir başkasının, bir yabancının bakışını üzerinde hissetmeden kendi kendine ya da bir benzeriyle gerçekleştirebileceği gerilimsiz, alçak sesli konuşma. Bir bölünmemişliği, kırılmamışlığı akla getiriyor; dış ile için birbirinden ayrışmamış olduğu bir durumu; insanın kendini doğadan, doğadaki seslerden ayrıştırmadığı; sözcüklerin henüz insanın karşısına yabancı, düşman, nüfuz edilemez bir dünyanın temsilcileri ola-

1. John Berger, "Söylentinin Gürültüsü", *Cumhuriyet Kitap*, 11 Şubat 1993.
2. "Kelimelerin Gürültüsü", Derya Bengi'nin yaptığı söyleşi, *Express*, 3 Haziran 1995, s. 10-11.

rak dikilmediği bir ânı.

Bir bebek düşünülebilir burada: Henüz konuşmayan, konuşması da beklenmeyen, çıkardığı sesleri kendi dışındaki dünyayla uzlaşmak için değil, ağlamanın ya da gülmenin uzantısı gibi kullanan bir bebek. Kendisi nerede bitiyor, annesi nerede başlıyor, bu o kadar önemli değil; bu uzaklığın adı konmamış çünkü. Başkalarının ona sunduğu bir dil aracılığıyla görmüyor kendini, mırıldanıyor; dilin açtığı çatlaktan "binlerce insanın sesi, gürültüsü içine dolmamış" henüz.

Buysa mırıltı, o zaman bir dolayımın, iç ile dış arasındaki ayrışmanın, bebekle annesi arasına girecek mesafenin temsili olarak görünür dil. Yeni konuşmaya başlamış, dilin düzenine yeni girmiş bir çocuğu gözleyenler fark etmişlerdir: Çocuk için bir büyüme vaadidir dil, kendi başına biri olmaya çağrı; ama bu vaat aynı zamanda bir ayrılığı da gerektirecek. Dile girişin, kendi başına büyülü olması beklenen bu deneyimin bu kadar sıkıntı yaratmasının nedeni de bu: Dilsel işaretlerin düzenine ancak annesiyle kurduğu dolaysız ilişkiden vazgeçerse girebilecek çocuk.

Yoksulluğu hep bir dilsizlik, bir çocukluk olarak tarif etti Latife Tekin. Anlattığı hikâyelerde hep ikiye ayrılıyor dünya: Dilsizler, saf, sade, sessiz, çocuk kalmış insanlar var bir yanda; bir de ötekiler, dile hâkim olanlar, dil sayesinde kendilerine dışarıdan, başkalarına yukarıdan bakabilenler. Ben de bu ayrımdan yola çıkmak, Latife Tekin'in dille kurduğu bağı, yazıyla ilişkisini bu eksende anlamlandırmak istiyorum şimdilik. Bu iki dünya arasında bir geçiş ânı tarif edelim öyleyse; bir mırıltıdan dile geçiş. Çünkü bu, Tekin'in romanlarının yalnızca konularını, yalnızca dilsel özelliklerini değil, bu ikisinin üzerinde yükseldiği iç deneyi de tarif etmemize imkân tanıyacak sanırım.

Sevgili Arsız Ölüm de bir ısrardan söz edilebilir: Romanın tamamı di'li geçmiş zaman cümleleriyle yazılmıştır. Bir iki diyalog, birkaç -mıştı, -yordu cümlesi dışında bu kısa sayılamayacak anlatının tamamı üçüncü tekil (yer yer üçüncü çoğul) şahıs di'li geçmiş zaman cümlelerinden oluşur. Di'li geçmiş: Bir şey görülmüş ve geçmiştir. Görülmüş ve yitirilmiştir. Anlatıyı oluşturan öyküleri birbirine bağlayan iki şeyden biri, bütün bu olanları gören "üçüncü tekil şahıs" gözse, ötekisi geçmiş, yitirilmiş zamandır. Anlatı boyunca, geçmiş zamanın kesinliğini bozacak bir tek zaman değişimine, kısa cümlelerin birbiri ardından yinelediği -di sesini kesintiye uğratacak bir tek devrik cümleye, soru cümlesine, ünlem işareti ya da üç noktaya rastlanmaz. Cümlelerin ağırlık noktasını yüklemden özneye kaydırılabilecek; olan bitenden, geçip gidendense öznenin tari-

fini öne çıkaracak sıfatlar da yok denecek kadar azdır. Geleceğe yönelik belli sezgileri barındırsa da bir tek gelecek zaman, hikâyeyi anlatanın hayatına ışık tutan içe dönük bir metin olmasına rağmen bir tek birinci tekil şahsa rastlayamayız bu anlatıda. *Sevgili Arsız Ölüm* de bu yüzden bir üsluptan söz etmemeliyiz belki de. Bir üsluptan çok, üslup öncesi bir birikimden; çocukluktan derlenmiş bir malzemeden, kulakta yer etmiş sesleri kaydetme çabasından söz etmeliyiz. Çocukluğu, çocukluğun sahnesi olan evi, o evin iç sesiyle dile getirme çabasından. Birbiri ardına bir kurgu gözetilmeden öylece sıralanmış hikâyelerin birlikte oluşturduğu bir sahne var çünkü orada; hikâyeleri anlatan da kendi imgesini, kendi yitirdiği imgesini, o yitirilmiş sahne içinde görüyor. Bu yüzden her şey geçmiş, her şey görülmüş ve yitirilmiş: "Derken, kar yağmaktan yoruldu. Rüzgâr duruldu. Bahar geldi. Tarlalar göverdi. Köyün yaşlı leyleği tısılaya tısılaya gelip pınarın başındaki palamut ağacına yuva kurdu. ..."

Bir ısrardan söz etmiştik, bir tekrarlama isteğinden. Kuşkusuz bu ses tonu bir sözlü kültürün, bir anlatı geleneğinin izlerini taşıyor. Anlatı boyunca tekrarlanan kalıplaşmış ifadeler, sınırlı sayıdaki sözdizim yapısı; ritmin öne çıktığı, ses yinelemelerine dayalı söyleyiş, bunların hepsi sesin ön planda olduğu, sözlü bir kültürün izleri. Anlatının yapısında da fark ediliyor bu: Doruk noktası olmayan, doruğa tırmanışın gerilimini taşımayan, bir düğüme doğru evrilmeyen, bir merkeze doğru genişlemeyen, gerilip çözülmeyen; bütün bunlardansa sonsuz bir zaman akışı üzerine, geçmiş zaman cümlelerinin sonsuz tekrarı üzerine kurulu, her bir olayın bütünsel bir kurgudansa neredeyse doğal bir akışla bir diğerine bağlandığı, duygunun belli olaylar üzerinde yoğunlaştırılmayıp tüm dokuya yayıldığı, her yanı benzer ipliklerle işlenmiş bir metin *Sevgili Arsız Ölüm*. Bir piramittense bir zinciri, bir yapıdansa bir mozaiği andıran bir anlatı düzeni var.[3] Bir doruğu, bir düğümü olmadığı gibi; bir çatışma ve olgunlaşma, gerilim ve çözülme, yükseliş ve iniş etrafında düzenlenmiş, içindeki bütün hikâyeleri kendi etrafında örgütleyen merkezi bir olay örgüsü de yok. Bazı olayları diğerlerine tabi kılacak bir dramı, bir dramatik ânı yok. Bütün olayların çevresinde döndüğü bir başkişisi, bir kahramanı yok. Hepsinden önemlisi, anlatının akışını ters çeviren bir bilinçlenme, bir aydınlanma anı yok. Anlatıya yetkisini veren bir doğruluk iddiası, bir gerçeğe benzetme çabası, bir inandırıcılık isteği, bu doğrultuda bir eleme, ayıklama, düzenleme çabası da yok. Paragraflar bile sırf anlatının okunmasını kolaylaştırsın diye konmuş sanki; her biri diğerinin kaldığı yerden başlıyor; kırılmamış, bölünmemiş bir zamanı dile getiriyor.

Latife Tekin kendisiyle yapılan bir söyleşide, her kitapta bir sesin izinden gittiğini, *Sevgili Arsız Ölüm* söz konusu olduğunda bunun annesinin sesi oldu-

3. Sözlü kültürün özellikleri için bkz. Ong, Walter, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, Metis Yayınları, 1995.

ğunu söylemişti.[4] Ne tuhaf, ben de Tekin'in bu ilk kitabında, genellikle ilk kitaplarda az rastlanan bir şeyi yaptığını; yasın, yasla birlikte ona eşlik eden şükranın dilini bulduğunu düşünmüştüm. Çok sonra *Aşk İşaretleri* nde "Parlayan iyiliğimdir bu" diye tarif ettiği şey belki; insanın kendinde keşfettiği iyiliğin kaynağına duyduğu şükran; bütün baskısına, doğurduğu bütün sıkıntıya rağmen içinde büyünen eve duyulan şükran; yitip giden bir çocuklukla birlikte yitip giden bir sesin ardından tutulan yas. Romanın sonu da Dirmit'in bir utancı, bir yokluğu bir iç zenginliğine dönüştürmesinin, şükranın beslenebileceği bu yegâne yaşantının tanığı değil mi zaten: "Huvat onun annesinin ruhunun ardından aklını uçuracağına dair bir yeminle parmağını ıslatıp duvara çaldı. Dirmit dişlerini sıkıp hırsla duvardaki ıslaklığa baktı. Baktığı yerde kıpkırmızı bir karanfil açtı. Dirmit bir şüpheyle gözlerini kırptı. Yavaşça yerinden kalktı, kırmızı karanfili duvardan alıp göğsüne taktı."

Aynı zamanda bir büyüme hikâyesi *Sevgili Arsız Ölüm*; bir ailenin köyde başlayan, şehirde devam eden hayat öyküsü içinde Dirmit'in çocukluktan genç kızlığa geçişinin; şehirde yoklukla, korkuyla, utançla tanışmasının, çocukluğunun seslerinin uzağına düşmesinin hikâyesi. Bir büyüme hikâyesi, evet, ama bir olgunlaşma, bir aydınlanma çevresinde örgütlenmiş bir oluşum hikâyesi değil. Tersine, yüzü geçmişe dönük bir yas kitabı; çocukluk yaşantısına, o yaşantının içinde kurulduğu sahneye, içinde hayat bulduğu sese bağlılık kitabı; bir hayatı onun iç diliyle anlatma, bir iç sesi, iç ritmi yeniden yakalama isteğinin ürünü. Dirmit'in gözünden, onun yaşantıladığı biçimiyle aktarılmış ama Dirmit'in anlattığı, orta yerinde Atiye'nin durduğu, onun ölümüyle geçmişe gömülecek bir sahne. Anlatının bir merkezi, bir başkahramanı yok belki, ama oradaki birçok hikâyeyi birleştiren bir figürden söz edeceksek eğer, Dirmit değil Atiye'dir bu. Anlatı boyunca gidip gelen, kaybolup yeniden beliren Huvat değil, hep yerinde duran, yabancı şehir topraklarında telaş içinde ailesini bir arada tutmaya çalışan, evin timsali Atiye; "kafasının içinde bir yanıp bir sönen, bir türlü eline avucuna gelmeyen" geçmişiyle, "geberesice" diye bağıran sesiyle, nihayet ölümüyle romana adını, anlatıya sesini veren anne. *Sevgili Arsız Ölüm*, Dirmit bu sesi, kaynağını onda bulan mırıltıyı andıran sesi yitirdiği için Dirmit'in de hikâyesi. Yine bu yüzden kitaptaki yas, yalnızca sevilenin ardından değil, aynı zamanda benliğin onunla ilişkili parçasının ardından da tutulan yas; hayatın o parçasıyla birlikte Dirmit'in kendisiyle ilgili yitirilmiş bir imgeyi de kurtarma, onarma çabası. Unutmayalım ki, *Sevgili Arsız Ölüm*'ün yazarı, *Gece Dersleri*'ni henüz yazmamış, ama oradaki kopuşu çoktan yaşamış, yüzünü bir kez geçmişe dönmüş, evine dönmüş biri. Ama yas tutanın sesi, yitip gidenin se-

4. " 'Gece Dersleri' ve Latife Tekin'in 'O Ses'i Arayışı, Zeynep Avcı, *Yeni Gündem*, 27 Aralık 1985, 9 Ocak 1986, sayı 37, s. 34.

sini bastırmaz *Sevgili Arsız Ölüm*'de; küçük kız geri çekilmiş beklemektedir bu kitapta.

Mırıltıdan dile geçiş. İki süreçten söz ediyoruz o halde: Birincisi, sesin, evin sesinin, mırıltının dünyasından sözcüklerin, beyaz kâğıt üstünde beliren sözcüklerin, yani yazının dünyasına geçiş; köyden şehre, sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş. İkincisi, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, yani büyüme; evin ev olmaktan çıkışı, annenin ölümü, ailenin dağılması; bir zamanlar tek bir çatı, tek bir ses etrafında bir araya gelmiş insanların yazgılarını şehirde kendi başlarına aramaya mahkûm olması, "elleri havada bağırarak yürüyen bir büyük kalabalık"a karışması, açılan çatlaktan binlerce insanın sesinin içlerine dolması. Bu iki süreç, yani göç ve büyüme; sesten yazıya, çocukluktan yetişkinliğe geçiş tek bir deneyim olarak, aynı deneyimin farklı yüzleri olarak girmiştir Tekin'in anlatılarına. Belki hikâyenin, göçü ve büyümeyi iç içe yaşamış, başkalarının diliyle çocuk yaşta karşılaşmış bir anlatıcının ağzından aktarılıyor olmasından, belki daha da temel bir nedenden; çocukluğun kendisinin, büyüdükçe ister istemez yitirilecek bir sözlü kültür oluşturmasından. Hangisi söz konusu olursa olsun, Tekin'in anlatıları gücünü tam da bu iki deneyimi aynı iç yaşantı etrafından yazıya dökmesinden kaynaklanıyor: Sese dayalı bir dünyadan sözcüklerin dünyasına geçiş. Bir yastan söz edeceksek eğer, bu geçişin; bir sesi yitirmenin, sözcüklere umut bağlamak zorunda kalmanın, sözcüklere mahkûm olmanın yası bu: "Dirmit o günden sonra hep sözcüklerden bir yorgana sarındı. Sözcüklerden bir yatağın üstünde uyudu. Sözcüklerden yapılma bir sandalyenin üstünde oturdu. Atiye günleri sayılı binlerce sözcük oldu. Huvat sözcük dolu şişelere baktı. Nuğber sözcük bekledi. Zekiye sözcük ağladı. Seyit bembeyaz takma sözcükten dişleriyle güldü. Mahmut dilini dişlerinin ardına dayayıp sözcük çaldı. Halit sözcükleri duvarlara vurdu. Dirmit ne yana bakacağını, hangi birini yazacağını şaşırdı. O şaşkın şaşkın dolanıp gezinirken bulutlardan sözcük yağdı. Musluklardan sözcük aktı. Akan sözcük, yağan sözcük, bakan sözcük, susup oturan sözcük, ağız üstü divana kapaklanan sözcük Dirmit'in kafasının içinde bir toplu kargaşaya dönüştü. Ama bir türlü şiire dönüşemedi."

Latife Tekin sonraki romanı *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda da *Sevgili Arsız Ölüm*'ün ses tonunu, üçüncü tekil şahıs geçmiş zaman cümlelerinden oluşan dilini sürdürdü. Sahne değişmişti gerçi; anlatıcının daha uzaktan, adeta kuşbakışı gördüğü bir sahneydi bu. Bir doğuş, bir kuruluş, bir türeyiş hikâyesi: Şehrin kıyısında, çöp yığınlarının çevresinde, fabrika atıklarının ortasında doğan yeni bir hayatın; şehrin çöpünden, yabancı bir kültürün artıklarından; paslı tenekeden, kartondan, naylondan, muşambadan, plastikten yaratılmış gecekon-

dunun masalı. Çiçektepe'nin kuruluş hikâyesi: Durmadan esen rüzgâra karşı dayanıksız, her an yerle bir olabilecek; gece kurulan, sabah yıkılan; derme çatma, eğri büğrü, iğreti bir hayat.

Burada da önemli dil. Çünkü gecekondu halkının fabrikayla, grevle, sendikayla, NATO'yla, sınıfla, bankayla, bürokrasiyle tanışmasının, yeni âdetler, yeni inançlar, yeni hikâyeler kadar yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesinin de hikâyesi *Berci Kristin.* Çünkü çöp yığınları süslü kırık aynalar, kafası bacakları kopmuş naylon bebeklerle birlikte yeni bir dil de sunar konduculara. Kamyonlar pirinç tokmaklı kapılar, buzlu camlar, sapsarı musluklar, sırmalı koltuklar, aynalı dolaplarla birlikte yeni bir işaretler sistemini de taşır Çiçektepe'ye. Satıcılar renk renk meyve tozları, blucinler, likör takımları, kırmızı tül perdelerle birlikte yeni bir dil de satar Çiçektepeli kadınlara. Bu yüzden çöpten yayılan umudun, yine ondan yayılan ölümün olduğu kadar, çöp kokusunun içinde gelişmiş bir dilin de hikâyesidir *Berci Kristin.*

Yine bir geçiş var: Grevci kızlar artist resimleriyle süslü defterlerine hicranlı şiirler yazıyor artık, grevciler grev bezlerine dileklerini yazıyor, muhtar adayları bildiriler kaleme alıyor. Nihayet çöp bayırlarındaki kahvelerin yarattığı ilk kahraman Lado hayatının romanını yazmaya kalkışıyor. Bir geçiş, bir büyüme var, evet, ama yine olgunlaşma anlamına gelmeyen bir büyüme. Okuduğumuz hikâye, sesin ağır bastığı bir anlatı olarak kalacak zaten. Onu bir masal olarak, kulaktan kulağa yayılan bir söylenti olarak, bu söylentinin hikâyesi olarak kurmuş Latife Tekin; "bir vardı bir yoktu" anlatımıyla, pehlivan hikâyelerinin, manilerin, tekerlemelerin, ağıtların diliyle; Keloğlan'ın, Beybörek'in, dev karılarının, cinlerin, perilerin kahramanı olduğu bir anlatı olarak. Zaten kitabı okurken fark ederiz: Hep bir ses yükselir oradan; rüzgârın uğultusu olabilir bu, martı çığlıkları, iniltiler, öfkeli bağrışmalar olabilir, küfürler, fabrika gürültüleri ya da silah sesleri. Çiçektepe'nin doğuşunun ve büyümesinin hikâyesi, bu seslerin hikâyesi hâlâ.

Latife Tekin birinci tekil şahıs anlatıma, "ben" demeye oldukça geç başladı; kendisini bir anı ve itiraf olarak, "gece evlerinin sokaklarında sinsice gezinen genç bir militanın solgun anıları ve soluk kesen itirafları" olarak sunan *Gece Dersleri*'yle. *Gece Dersleri*'nin Latife Tekin'in yazarlığında bir kırılmayı temsil ettiği çok söylendi; kendisi de söyledi bunu. Ben bu kırılmanın öncelikle dilde gerçekleştiğini söylemek istiyorum. Çünkü Tekin'in belli sözdizim yapılarının, kalıplaşmış ifadelerin dışına çıkması, çocukluğundan kulağında yer etmiş bir sese sadık kalmaya çalışmaktansa bir üsluba yönelmesi, bir dilin, bir dilbilgisinin imkânlarına doğru açılması *Gece Dersleri*'yle oldu. Sonraki kitaplarında göreceğimiz dilsel çeşitliliğe; şimdiki zaman cümlelerine, ünlemli cümlelere, biti-

rilmeden öylece bırakılmış üç noktalı cümlelere, soru cümlelerine ilk kez *Gece Dersleri*'nde yer verdi. Sanki "ben" demeye başladığı, kendisi ile dış dünya arasındaki çatışmanın üzerine gittiği ölçüde kişisel bir dile, bir üsluba yönelebilmişti Tekin.

Burada, bu dilsel değişime eşlik eden bir de duygu farkından söz etmek gerekir. *Gece Dersleri*'nde yas zayıflar; sevilenin ardından tutulan yasın yerini, bu yasın belki de gizlediği bir başka duygu, öfke alır; bir zamanlar sevilmiş ama yitirilmiş olana duyulan öfke. Zaten Tekin'in kendisi de bunu, "öfke rüzgârlarının" yazarlığındaki payını birçok kez dile getirdi. *Gece Dersleri*'nin ses tonunda da açıkça hissedilir bu; bir onarımdan çok bir savaş, bir intikam kitabıdır *Gece Dersleri*: "Bedenim ondan kopup giden on yılın, tenindeki pürüzlerin, hızla eskittiğim, ıpılık kıvrımlarında saklı sırlarının bedelini istedi. Kesin, kanlı bir intikamın peşindeydi."

Sevgili Arsız Ölüm ve *Berci Kristin*'e oranla çok daha görsel olarak algılanabilecek bir metin var karşımızda; daha parçalı; bir anlatı zinciri olarak değil, kâğıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça algılanan, öyle algılanması istenmiş bir metin. Sözcükler cümlenin akışının dışında kendi başlarına anlamlar yüklenmeye, ağırlık kazanmaya, kendi başlarına birer işaret olarak belirmeye başlamış. Bir üslup var, dahası *Sevgili Arsız Ölüm* ile *Berci Kristin*'de görülmeyen bir üslupçuluk var. Örneğin, öznenin önüne çok sayıda sıfat getirilmiş ("o derbeder, lacivert ve alaycı anorağının", "budala, yürekli ve hayalci"). Ses benzeşimleri yitirilmiş bir sesi yeniden canlandırmaktan çok süslemeye yarıyor artık ("düğümlerle düğünlere giden süslü sesinle", "O benim aynamdı ve aynımdı", "Perişanlık götürmüyor mu pişmanlığını?"). *Sevgili Arsız Ölüm*'ün gerilimsiz akışı, *Berci Kristin*'in ne kadar episodik olursa olsun bir duvar halısı gibi dokunmuş yapısı bozulmuş; cümlelerinin tek zamanı, tek şahsı parçalanmış; bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı duyulmaz olmuş.

Bütün bunların kuşkusuz romanın konusuyla da ilgisi var. *Gece Dersleri*'nin bir büyülenme ("ilk seminerin büyülü gerçekliği") ve hayal kırıklığı ("ortaklaştırdığımız sözcüklerin mavimsi büyüsü bozulmuş, ıpılık buğusu da uçup gitmişti") hikâyesi olduğunu unutmayalım. Bir evden kaçış; ışıkta kırılıp parçalanma hikâyesi: "Şimdi sokaklarda kaybolmaktan vazgeçip eve dönmek, şu derme çatma anne maketini gözümün önünden kaldırmak için, zavallı, hüzünlü, bebeksi bir istek duyuyordum." Gülfidan'ın "sessiz bir su gibi akıp giden hayatı"nın yolunu değiştirmesinin, içindeki zamanı yabancı bir dilin "kalıplarına" dökmesinin; "naylon bir çiçek gibi yapma bir tarih" edinmesinin; "o dik boynuzları(n)ı kendi çekici(y)le kırmak zorunda" kalışının, yapma bir dile çarpıp geri dönme isteğinin hikâyesi: "İçimin yollarından geri dönüp geçerek ulaşmak istiyordum ilk halime." Başka sözlerle de tekrarlanmıştı bu istek: "Asfalt yol boyunca yan yana sıralanmış yedi gecekondu mahallesine insan çığlığı

taşıyan yedi minibüsün içinde, başını camlara çarpa çarpa bıkıp usanmadan on yıl, ilk seslerinin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışlarını arar."

Romanın hiçbir anında ne bu yola sapışını; ne bunun sorumlusu olarak gördüğü insanları, ne de kendi o andaki imgesini bağışlamayacak anlatıcı. Besbelli o, en azından bu romanda, bağışlamanın, hayatın o parçasıyla birlikte kendi imgesini de onarmanın oldukça uzağında. Şu an yalnızca kendi incinmiş sesini dinlemek, onu işitilir kılmak, "kederle mırıldanmak" istiyor. Nasıl iç zaman yabancı dilin kalıplarına uymadıysa, masal yazıcısının kaleme aldığı itirafların "iç müziği" de "tuşların sesine" uygun düşmemiştir. Bir geri dönüş hikâyesi bu: Eve dönüş, "o çirkin el yazısına" dönüş; annenin gölgesine dönüş; ama bu kez parçalanmış, incinmiş olarak: "Orada, hiç ama hiç farkında olmadan, dostlarımın can acıtıcı, hep yüreğimi üzen, savruk ve öfkeli görüntülerinden uzakta kendi incinmiş sesimi dinlemeyi düşlediğimi biliyorum artık."

"Ben" diyebilmek. Mırıltı geride kaldı; dilin alanındayız artık. Zaten *Gece Dersleri*de *Sevgili Arsız Ölüm*'ün bittiği, annenin öldüğü, evin dağıldığı, mırıltının yitip gittiği an; Dirmit'in, Halit'in, Zekiye'nin, Seyit'in, Mahmut'un, Nuğber'in "bir büyük kalabalık"a karıştıkları, başkalarının sesinin içlerine dolduğu an başlamaz mı? Evet, dilin alanındayız artık; zaten tam da bununla, ben imgesinin oluşmasıyla başlar dil. "Ben" derken iki şeyi birden yaşayacak çocuk: Kadiri mutlaklık ve hayal kırıklığı. Coşku ve öfke. Dil, dış dünyanın çocuğu büyümeye davetidir. Çocuk daveti kabul eder; daha geniş, büyülü bir dünyaya açılır; sözcükler büyülü bir gerçekliğin simgeleridir şimdi; onları ele geçirirse dışındaki dünyaya egemen olabilir. Ama bu egemenlik arzusu karşıtını da beraberinde getirecek; yaşanan ile dile getirilen arasındaki boşluğu fark edecek şimdi çocuk. Her şeyi sanki dış dünyaya egemenmiş gibi sahiplenecek ama aynı zamanda gücünün sınırlarını da görecek; dış dünyayla olduğu kadar kendisiyle de inatlaşacak, hayatının belki de en büyük öfke krizlerini bu dönemde yaşayacak; "ben" diye, "benim" diye ısrar ederken kendi güçsüzlüğünü fark edecek. *Gece Dersleri*'nin anlatıcısının sürekli tekrarladığı da bu değil mi: "Ah hayatım, hiç benim olmadın..." Kadiri mutlaklık: "Bir yıldız gibi parlayıp yeniden gökyüzüne ağacaktım." Ve hayal kırıklığı: "Yoğun acılar çekerek sahip olduğum gerçek bir hayat parçasını sıcak, karanlık bir boşluğa düşürmeseydim."

Neden bütün anlatılarında tekrar tekrar oraya dönüyor Tekin? Neden hep bir dile giriş hikâyesi kuruyor? Nedir ki dile giriş; Gülfidan'lıktan çıkıp Sekreter Rüzgâr olmak, Gülfidan'ın küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karışması ne anlama geliyor? "Süt kokulu soluk'un, "ince kız sesleri"nin, "mahrem görüntüler"in, kömür karası saçlı annenin kanayan parmaklarının, yine annenin bahçeden meyva filizleri topladığı eylül ikindilerinin, bunlara dair bir masalın yerine bilimin, tanımların, kavramların, tüzüklerin, "üşüten, ürkütücü el kitapları"nın geçmesi; kişisel tarihin politik tarih içinde erimesi. Masu-

miyetin yitirilmesi ("Onu kandıran görkemli saflığını, her zaman boğazını kapatan dehşetlerle hatırladı"); Ben öncesinden ("kendimden çok erkendim yolda bir sabah") Ben'e geçiş. Birçok sesin aynı anda işitilmesi; annenin sesinin yerine kırk kadının sesinin geçmesi. Kendine dışarıdan bakmak, o halde bir "iç dünya" edinmek. Artık bir çatlaktan, bir kırılmadan söz edecektir anlatıcı ("zaman küt diye kırılmıştır"), bir hayal kırıklığından ("O on yıl artık bir sözcükler mezarlığıydı"). Artık bir "ben"den söz edecek, iç dünyasını söze dökecek, iç dökecek.

Gece Dersleri yalnızca Gülfidan'ın kimliği açısından değil, Tekin'in yazarlığı açısından da bir dile giriş hikâyesi. Yeni, bilinmedik, vaat ve sıkıntılarla dolu bir alana giriş. Belki de bu yüzden acemi denilebilecek bir kitap: Birikmiş, ağırlaşmış, taşınması zor bir yük bir an önce boşaltılmak istenmiş sanki. Yeni konuşmaya başlamış bir çocuk gibi durup dinlenmeden, kendi sesini dinlemeden konuşuyor anlatıcı. Bazen yatıştırılamamış bir öfkeye, bazen zorlama bir mizaha, birbiri ardına sıralanmış süslü sözcüklere, eğretilemelere yer veriyor. Uzun zincirleme tamlamalara ("zaman cinin ışıklı çocuk hayali"), yorucu ses benzerliklerine ("Bunlar kendim için uydurduğum yalanlar. Hayır, hayır... Ayağıma dolanan yılanlar ve ölüm atları...", "Babam cumada onlar da cumbadaydı", "sesi, süsü, sisi olan"). Kendisi büyülenmiş, onu işitenleri de büyülemek isteyen bir ses.

Latife Tekin *Gece Dersleri*'nden sonra iki dil hikâyesi daha yazdı: *Buzdan Kılıçlar* ve *Aşk İşaretleri*.

Buzdan Kılıçlar'da yeniden gecekonduya döndü, ama *Berci Kristin*'dekinden farklı, büyümüş, değişmiş; kendisine yabancı olan şeye, tekniğe, paraya, "parlak gelecek hayalleri"ne açılmış bir gecekonduya. Şehirde, kaf dağının arkasını andıran bu gerçek dışı mekânda, yine gerçek dışı bir şeyin, bir definenin ya da dokuz başlı canavarın, yani paranın aranmasının hikâyesidir *Buzdan Kılıçlar*. Ama burada da romana asıl enerjisini veren dilidir. Çünkü anlatısını, yoksulların şehirde parayı arayışlarının olduğu kadar, hayatlarına para gibi sonradan girmiş bir başka şeyi, hiçbir zaman nüfuz edemeyecekleri yabancı bir dili, başkasından alınmış, üzerlerine bol gelen bir giysi gibi taşıyışlarının da hikâyesi olarak kurmuştur Tekin. *Berci Kristin*'de şehrin dili (NATO, Anarşist, Vakıf) konducular için tümüyle yabancı, tuhaf bir eşyayken, *Buzdan Kılıçlar*'da artık konducular bu ödünç alınmış dilin içinde yol almaktadır. Birörnek yeşil kravatlardan, Ceymis Bond çantalardan, dijital hesap makineli saatlerden, beyaz taşlı yüzüklerden, mavi malborolardan farksız bir dil: Hem bir iş aracı hem de bir büyü töreninin, bir ayinin parçası olan, tıpkı evleri gibi, yoksulların "oy-

nadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları depolardan farksız" bir dil, kendisi dekor olan bir dil: "Tam kapasite çalışan", "ruhuyel ve fiziksiyel hırslar", "otomatikman", "direkman", "fizikman" gibi, "gensel", "potansiyel mevkide", "normalde", "abandone", "atomize", "eko yaptı" gibi, "yüzünde acayip bir genetik var" gibi sözcüklerden, deyişlerden oluşmuş bir depo. *Buzdan Kılıçlar*'da volvosuyla, bu "enerji kütlesi"yle "çemberi yarma planları" kuran, "imajinasyon gücüyle hayatına iyi bir yön vereceğine" inanan Halilhan Sunteriler ile "eşyanın gölge düşümündeki dördüncü problemi kavramış, beşinci boyut meselesini anlamış", "dünyaya uzaydan baktığını" zanneden, bu dünyadan vazgeçip uzaya, felsefeye, kara deliklere, zaman ve enerji kavramlarına takmış Gogi; Teknojen projesi ve Orgon enerjisi; her ikisi de tuhaf, mistik denebilecek bu dil aracılığıyla var eder kendini: Büyülü, aynı zamanda komik, rüküş; taklit, hamaset, süs, argo karışımı bir dil; bu dünyada nesnel karşılığı olmayan tuhaf, bulutsu bir belagat. Halilhan'ı, romanda bir gölge gibi var olan "pılı pırtık adamlar'dan ayıran da yalnızca volvosu, yalnızca paraya yakınlığı değil, aynı zamanda yanında bir eşya gibi taşıdığı bu kesif, dokunaklı, süslü dilidir. Ama bu dilin ardında yatanı da görmek gerek: Halilhan ve Gogi'nin dili, yokluğu katlanılır kılan bir eşya gibidir çünkü. Tıpkı volvo gibi: "Bu adamlar, kendilerine dair olanı kendilerine ait olmayan seslerin yankısını giyinmek suretiyle korudular," diyecektir Tekin. *Buzdan Kılıçlar*'da mizahın kederle iç içe geçtiği, komik olanın insana dokunduğu yer de burası değil mi? Bir kez daha karşımıza çıkıyor: Mırıltıdan dile geçiş: Annesi Sitile Sunteriler'in mezarıyla, annesine benzeyen bir yüz arayışıyla volvo arasında gidip gelmez mi Halilhan? Bir hayat arkadaşı arayışı ile kara delikler arasında bocalamaz mı Gogi?

Sevgili Arsız Ölüm'de evi anlatmıştı Tekin, ama aynı zamanda evden kaçma isteğini de. Dirmit'in "sokaktan ve şiirden başka her şeyini inkâr ettiği" bir andan söz ediliyordu ilk kitapta. Dirmit'in, Atiye'nin elinden kurtulmak için "sözcüklerden bir yorgan"a sarınışından; evini evlikten, annesini annelikten, kardeşlerini kardeşlikten, babasını babalıktan reddedip sokakları evi kılmak isteyişinden: "Sokaktan Dirmit'in kulağına ses gelmeye başladı. Sokak, bir sabah erkenden, Dirmit'e, 'Kaç bana gel!' dedi. Dirmit önce şaşırdı. Sonra büyülenmiş gibi kendisini çağıran sesin peşine takıldı. Pıt pıt duvar diplerinde, sokak aralarında yürüdü. O yürüdükçe sokaklar uzayıp genişledi. Evler kat kat yükselip bulutlara erdi. Dirmit sesin ardına düştüğüne pişman oldu. Korka korka evin yolunu buldu. Evden niye kaçtığını, sokakta ne aradığını bilemedi. Gerisin geri eve geldi." Yine bir başka bölümde: "Dirmit açıp kollarını sokağa indi. Sokağa iner inmez, Halit'in Atiye'nin kulağında uğuldaşan sesleri dindi. İçi

açıldı. Sokak bir uzayıp bir kısalarak, bir asfaltlar kuşanıp, bir küçük kara taşlara sarınarak, Dirmit'e yol gösterdi."

Her romanın kendi başına hikâyeleşmek isteyen, yazgısını ayrı bir hikâyenin çatısı altında sürdürmek isteyen anları vardır. *Aşk İşaretleri* de *Sevgili Arsız Ölüm*'deki bu iki anın; çocuğun (bu kez Cihan'ın) sokağın ve sözcüklerin çağrısını kabul ettikten sonra yaşadıklarının hikâyesidir. Gençliği, çaresizliği, saflığı, aczi içinde bir başkasının diline sığınmanın, cümlelerine kapılmanın, yokluk karşısında, yoksulluktan kurtulma umuduyla "kelimeler yoluyla keşfedilecek manalı bir âlem"e girişin hikâyesi. Ama *Aşk İşaretleri*'nin önceki kitaplardan önemli bir farkı var. Daha önce de izini sürdüğü bir temanın doğrudan kalbine yönelmiş burada Tekin. Yine bir büyüme, bir çocukluktan yetişkinliğe, sessizlikten dile geçiş hikâyesi var karşımızda. Ama bu geçişte iki şeyi apaçık karşı karşıya getirmiş Tekin: Bir yanda "hışırtı yoluyla sessizleşmek isteyen hayat" var, öbür yanda "kelimeler yoluyla canlanmak isteyen bir hayat". Bir yanda Tekin'in "kurulmamış cümlelerin dağınıklığı" dediği, "varlığınızdaki güzel susuş" dediği bir mırıltı; öbüründe dil, "üstümüze atılmış", hayata tepeden bakan, onu yersizleştiren, ayartıcı ve yıkıcı bir dil, varlık nedeni "bulunmaz cümlelerde" olan Nezir. Bir yanda hayatın tadı, kokusu var; öbür yanda Nezir'in hayali, dili, sesi, cümlelerinin gürültüsü. *Gece Dersleri*'nde kırık dökük eşyalardan, tozlu marleylerden, arka odadaki kirli yataktan, bedeni saran yoksulluktan söz etmişti Tekin. *Aşk İşaretleri*'nde de var bu: Bir yanda "çamurlu sokaklar" var, "harap, iğreti evler", "ince çürük duvarlar", "küf kokan yorganlar", "delik deşik dükkânlar", yani yoksulluk var, "yorgunluktan bombelenmiş suratlar"ıyla ameleler, "sesleri uçsuz bucaksız gündüzde yitip giden, cümleleri dayanıksız", Tekin'in "dilsiz" diye nitelendirdiği insanlar var, onların çığlıkları, küfürleri, iniltileri, sessizliği var; öbür yanda yoksulluğa, çaresizliğe, solgunluğa, sönüklüğe karşı bir zırh gibi kuşanılmış, "hayatı atlatmayı", onunla zıtlaşmayı, tehlikelerini savuşturmayı, "dünyanın elinden tüymeyi" sağlayan tılsımlı sözcükler, göz kamaştıran bir dil. Hayata karşı lafı hazır, onun üzerine lafla yürüyen Nezir: "Onunla harap evlerimizin, delik deşik dükkânların, kahvelerin, ince çürük duvarların havasını kolayca yenebiliriz." Hayata hükmetmenin değilse de onu "silkelemenin", sefaleti aşmanın değilse de ağırlığından sıyrılmanın yolu sözcüklerden geçecek: "Dinlemeli ve içine doğduğumuz gerçeğe onun gibi yükseklerden, uzaklardan seslenmeyi öğrenmeliydik... çığlıkların, küfürlerin, inlemelerin rüzgâra karışıp sessizliği çoğaltarak estiği ıssızlıkta kaybolup gitmek istemiyorsak... Verdiği ilham, saf yüreklerimizi nasıl titretmesin?"

Bir açmazdan söz etmiştik. Dilin vaat eden, imkân sunan, aydınlatan bir yanı var ("Gözlerimi kapasam, karanlıkta kalırsınız," diyor Nezir), bir de yabancılaştıran, ezen, hükmeden yanı (Nezir'den yayılan ışıkla tanışınca, çocukken gördükleri ışığı kaybedecek, karanlığa gömülecek bu beş çocuk). *Aşk İşa-*

retleri'nde vurgu ikincisinde. Çünkü Tekin bir "kelimelerin uçurumuna" düşüş, "yüzün bir cümleyle yırtılışının" hikâyesi olarak kurmuş *Aşk İşaretleri*'ni. Nezir'in sözcükleri "kendimizden beklemediğimiz sözler", "içimizdeki iç çekişe", sessizliğe yabancı sözler. Bu yüzden "üstümüze atılmış" bir dilden söz edecektir Cihan; maruz kalınmış, zorla giydirilmiş, bir türlü içsel bir nesneye dönüştürülememiş; zalim bir oyun, bir hergelelik olmaktan öteye geçemeyecek bir dilden...

Daha önce sorduğumuz soruya yeniden dönebiliriz şimdi. Nedir dile giriş? Tekin'in anlatılarının hem konusunu oluşturan hem de bu anlatıların dilsel özelliklerini belirleyen bu geçiş nasıl bir geçiş? Girilen, geçilen alan, yani dil nasıl bir alan?

Şunu söyleyebiliriz: Tekin'in anlatılarında dil çoğu zaman eril bir alan olarak belirir; evin, mahremiyetin, "ince kız sesleri"nin, bir zamanlar anneden dinlenmiş bir destanın, "tekdüze, belirgin bir ritmi" olan ninnilerin, "ninenin buğulu mırıltısı"nın, onun anlattığı kopuk kopuk hikâyelerin dışında, "ilk seslerinin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışları"nın, "varlığı(mı)n ilk ışıkları"nın dışında, belki büyülü, ayartıcı ama aynı zamanda bir zor içeren, yabancı, o ölçüde de nüfuz edilmez bir alan olarak. Bu alanın her zaman hâkimi değilse de taşıyıcısı erkeklerdir. Nasıl *Sevgili Arsız Ölüm*'de köye otobüsü, sobayı, radyoyu getiren, ailesini şehre taşıyan, onları yabancı bir işaretler sisteminin içine sokan Huvat'sa, köylülere okuma yazma öğreten öğretmen erkekse, *Aşk İşaretleri*'nde de çocukları "kelimeler yoluyla keşfedilecek manalı bir âlem"e taşıyan Nezir'dir. *Berci Kristin*'de hayatının romanını yazmaya kalkışan Lado'dur. *Buzdan Kılıçlar*'da da, hiçbir zaman tam nüfuz edemeyecek olsalar da, yabancı bir dilin içinde yol almaya çalışan, bu yolla "çemberi yarma planları" kuranlar Halilhan'la Gogi'dir.

Bu anlatılarda kadınların çoğu ise farklı bir dille, sanki gizli bir işaret sistemiyle konuşur. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Atiye bazen "gözlerini tavana verip o kimsenin anlamadığı diliyle upuzun hüzünlü türküler" söyler; "kimsenin ne anlama geldiğini bilmediği sözler eder". Yine *Sevgili Arsız Ölüm*'de dili bağlandığı için gelinlik kızlar "kırk türlü baş sallayıp kaş oynat"ır, "göz süzüp elleriyle çeşit çeşit işaret"ler yapar. *Buzdan Kılıçlar*'da Rübeysa gün sayma yöntemiyle gebelikten korunmayı öğütleyen bir kanaviçe şema işler. Aynına dergilerden kestiği resimlerle, boyalarla, süt şişelerinin kırmızı metalimsi kapaklarıyla yarısı yapıştırma yarısı boya resimler yapar. Canı sıkıldıkça duvardaki aynaların, takvim yapraklarının arka yüzüne resimler, harfler çizer, ruh çağırma şemaları yapar. Kendilerine kapalı olan bu simgesel düzene öfke duyanlar vardır (*Berci Kristin*'de Lado'nun karısı, kocasının yazdığı romanı yakıp yok eder). Bir de

sessiz kalanlar (*Sevgili Arsız Ölüm*'ün, gözünde yaşlarla günlerce incir ağacının, sonra da pencerenin önünde kısmetini bekleyen Nuğber'inin, dili bağlandığı için yıllarca işaretlerle konuşan, dili açılınca da uluorta türkü söylemeye, bağıra çağıra konuşmaya başlayan Zekiye'sinin, hatta *Gece Dersleri*'nde Sekreter Rüzgâr'ın "pasifize" ettiği Mukoşka'nın hayatı da tıpkı Gülfidan'ınki gibi sessiz bir hayattır; "sessiz bir su gibi akıp giden bir hayat").

Dirmit'in, Cihan'ın, Sekreter Rüzgâr'ın farkına geçebiliriz şimdi. Tekin'in öteki kadınlarından farklı çünkü onlar. Başka başka biçimlerde de olsa hepsi dile, zor içeren ama güç de veren, egemenliğin olduğu kadar hayal kırıklığının da kaynağı olan bu simgesel alana, bu eril bölgeye adımını atmıştır bir kez. Dirmit sözcüklerden bir yorgana sarınır, şiir yazar; Cihan, Nezir'in büyülü sözcüklerinin peşine takılıp "varlığındaki güzel susuş"a sırt çevirir; Sekreter Rüzgâr seminerlerin, elkitaplarının büyülü dünyasına girip eve, çocukluğuna, ninesinin anlattığı hikâyelere arkasını döner.

Latife Tekin'e gelince: O da yazıyor. Nedenini dil olarak gördüğü bir sorunu yine dil aracılığıyla çözmeyi deniyor. Sözcükler aracılığıyla sözcüklere karşı girişilmiş bir savaştan, dili dilsizler adına kullanma savaşından söz ediyor. Ama yazı, yani başkalarının önünde konuşuyor olmak, "evin sesi"yle de olsa başkalarının önünde konuşuyor olmak, dahası başkalarının önünde evden konuşuyor olmak belli ki evden daha da uzaklaşmak, bir kez daha "hayırsız", bir kez daha "kötü bir evlat" olmak demek onun için; bir yabancılaşma, hatta bir zehirlenme, bir kirlenme, dahası bir suç içeriyor bu onun gözünde. (Tıpkı *Gece Dersleri*'nde tarif ettiği gibi: "Kömür karası çizgilerin ardısıra kirlenmiş olmanın huzursuzluğu ve iç sıkıntısıyla baktım.") Dünya ikiye ayrılmaya devam ediyor çünkü: Dilsizler, saf, sessiz, çocuk kalmış insanlar; bir de dilbazlar, dil sayesinde başkalarını büyüleyenler, kendilerine dışarıdan, herkese tepeden bakabilenler: "Bana gençliğimde 'sen şusun, sen busun' diyen bir insanın etkisinden sıyrılmak için onun gibi dile hâkim olmak, onun baktığı gibi her şeye tepeden bakmak için kendimi yükseklere çıkarmak istedim. Gereksiz bir arzu ve yersiz bir zorlama bu. Mümkün olabilse de doğuştan gelen mutluluğunu, sadeliğini, saflığını yitirmiş dilbazlar dünyanın bir tarafında, masum, sessiz insanlar da ayrı bir köşesinde ömür sürseler..." [5]

Yazdıklarında da bu ayrım fark ediliyor hemen. Anlatılarının yalnızca kahramanları için değil, kendisinde de dil hep çok farklı, karşıt özellikleriyle belirir. *Sevgili Arsız Ölüm*'de, *Berci Kristin*'de olduğu gibi bazen yitirilmiş bir sesin anısından beslenen sakin, sade bir söyleyiş öne çıkar; cümleler tek bir zamana, tek bir şahsa mıhlanıp kalmıştır. Bazense dil, yokluğun üstünü örten, onu dış

5. "Gözlerimi kapasam... Karanlıkta kalırsınız...", Esin Özakın'ın yaptığı söyleşi, *Hıbır*, sayı: 42, 23 Mart 1995.

dünyaya karşı koruyan bir kalkan, bir zırh ya da adeta tılsımlı bir nesne olarak, bazen bir süs olarak belirir; birbirini izleyen uzun isim tamlamaları, eğretilemeler ("büyülü ihtimallerin havası", "ışığın kırılmalarla dolu macerası", "gecenin büyülü alanı", "suların dinmez parıltısı", "yüzünde imaların kalkanı", "ansız gölgelerin macerası", "alnımda sezgilerin hışırtısı", "vaadlerin tenhası", "eşyaların anaforu", "eşyaların tufanı", "şüphelerin gayreti"), hep aynı cümle tarzında ısrar ("Parlayan iyiliğimdir bu"; "depreşmiş mahcubiyettir bu"), zorlanarak girilmiş yabancı bir alanda güçlükle kurulmuş bir üslubun olduğu kadar dilsizliğin üstünü örten bir üslupçuluğun da ifadesi sanki. Yine de bütün bu dekorun, bu yazarca uğraşın ardında belki de yazdıkça derinleşen bir suçluluk duygusu var. *Buzdan Kılıçlar*da okura meydan okuyan, okurla arasına mesafe koymak isteyen, ona bir yabancı olarak seslenen, kafa tutan, onun bu satırları zaten anlamayacağını ima eden cümleleri bunu göstermiyor mu: "Nereden bileceksiniz bunu!" Üçüncü tekil şahıs geçmiş zaman cümleleriyle yazılmış bu anlatının hemen girişinde, bir de sonlarına doğru birinci çoğul şahıs anlatıma, "biz"li cümlelere ani geçişlerde bunun izi yok mu: "Karnımızı doyurmak için çırpındığımız her ânı eşyalarımızda dondurup saklamamız boşuna değildir. Soluk alıp verdiğimizi, geçmişte de var olduğumuzu kendimize kanıtlama ihtiyacı içindeyiz. Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyanızın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız.

Bu kadar sır verdiğim yeter!"

Yine de unutmamak gerekir. Tekin'in romanlarında kişilerin yazgısını değiştiren, kişinin dünyaya baktığı açıyı temelinden değiştiren bir aydınlanma ânı yok gerçi ama metnin değişik yerlerine dağılmış ufak ışık parçacıkları da yok değil. "Kavgacı, yırtıcı, onların deyimiyle bir hergele olan" Sekreter Rüzgâr'ın değilse de, Dirmit'le Cihan'ın hikâyesi önemli bu yüzden. Zaten *Sevgili Arsız Ölüm*'deki yegâne ışık da Dirmit'e bahşedilmiştir: Parmak işaretleriyle dolu duvardan kırmızı karanfili alıp göğsüne takacak olan Dirmit'tir sonunda. *Aşk İşaretleri*'nde de bir tek Cihan için bir kurtuluş umudu var gibidir: Bir tek o Nezir'in çekim alanından çıkabilecek, "havadan gelen ani akınları savuşturmayı" sağlayacak bir "filtre"ye, kendine ait bir cümleye sahip olabilecektir.

Hepimiz yaşadık o süreci. Bazılarımızın telafi etme imkânı oldu, bazılarımızınsa hiç olmadı. Yine de Latife Tekin'i okuyunca daha iyi anlıyor insan: Dil bir ayrılık üzerine kurulu, bir zor içeriyor evet, ama tuhaf bir biçimde, bu ayrılığı katlanılır kılan; işarete, söze, sözcüğe dönüştüren de yine dil.

Üç hikâyeyle başlamıştı bu yazı, yine onlarla bitsin:

Sözcüklerden büyülenen arkadaşım, büyük şehre geldikten sonra uzun zaman sürdürdüğü bir ikili varoluştan söz etmişti, bir tür ikidillilikten: Bir evin dili, annesinin, babasının, kardeşlerinin dili vardı onun için, bir de dışarısının; okulun, kitapların, sokağın dili. Birbirine temas etmeden, birbirinden kaçırılarak sürdürülmüş iki yaşantı. Kaldıkları apartmanın kalorifer dairesinde dışarısının diline hükmetmek için talim yapıyor, eve ayak basar basmaz bu dili geride bırakıyordu; aynı şekilde evden çıkar çıkmaz evin dilini unutmaya çalışıyordu.

Kendini hızla evsizleştirdi arkadaşım; onu içinde yaşadığı ikili varoluştan kurtaracak, evi de sokağı da içine alacak bir yeni çatının, her ikisi de olmayan bir dilin peşine düştü; çok genç yaşta sosyalist oldu, durmadan şehir değiştirerek yaşadı. İlginç olan şu: Sosyalizmin, çeşitli evlerden, çeşitli kişisel tarihlerden gelme insanları çatısı altında toplayacak bir yer olmaktan çıkmasının ardından sözcüklerle ilişkisi tam anlamıyla bir mahremiyet kazandı. Her bir sözcük kendi başına bir vaadin, bir umudun, bir başarısızlığın, bir utancın, bir sevincin alanı olmuştu şimdi. Sözcüklere bağlanıyor, sözcüklere kızıyor, sözcüklerden kırılıyordu. Nihayet bastırabildiği şiir kitabını karıştırınca daha iyi anladım. Son şiirinin son dizesinde de aynı umut: "Elbet bir göz ışık kendine doğru çağırır beni."

Sosyalizmi "Tunceli'nin ışıkları" diye tarif eden köylü kadını tanımıyordum, hikâyesini bana anlatan arkadaşımın da onu bir daha gördüğünü sanmıyorum. Onunla ilgili hikâyeyi buraya almamın nedeni, bir karşı-aydınlanma hikâyesi olarak okunabilecek *Gece Dersleri*'nin bana da bulaştırdığı öfkeyi, yine dilsizliğe adanmış *Aşk İşaretleri*'nin bıraktığı kederi biraz olsun hafifletmek içindi sanırım. Bir de dile olan borcu; şiddeti arındırmanın, yoksunluğu aşmanın da bir dille mümkün olabileceğini bu romanlarda dile gelmeyen bir açıklıkla ifade ettiği için.

Genet'ye gelince: Bu yazının başında sözünü ettiğim söyleşinin devamını da aktarmak isterim. Bir zamanlar tesadüfen tanık olduğu bir cinayeti "güzel" olarak niteleyince Genet, karşısındaki soruyor: "Peki siz, siz neden hiç cinayet işlemediniz?"

Genet fazla düşünmeden cevaplıyor: "Büyük ihtimalle," diyor, "büyük ihtimalle kitaplarımı yazmış olduğum için."

—

ALEGORİNİN ÖLÜMÜ, *HÜSN-Ü AŞK*'IN ÖZGÜNLÜĞÜ

Victoria Holbrook

Alegorinin tarihi, divan şiirinin yapısal değişiminin de tarihidir. Divan şiirinin en özgül özellikleri, 12. yüzyıldan itibaren yayılan alegorinin gelişmesiyle birlikte oluşmuştur. Son başyapıtı olarak görünen Şeyh Galip'in *Hüsn-ü Aşk* mesnevisine gelindiğinde alegori, divan şiirinde varolma şartlarını yitirir. Sanırım yapıtın meşhur özgünlüğünün önemli bir yanı da budur: Alegorinin ölümünü icra etmiştir.

Divan şiirinde alegori üzerine kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Genel bir tanımı bile yapılmamıştır. Onun için benim yapacağım bir deneme olacaktır. Konuya girerken bazı temel sorunlar üzerinde durmak istiyorum. Bunlardan biri terminoloji sorunudur. "Divan şiiri" terimiyle, modern-öncesi Arapça, Farsça, Türkçe, Urduca ile daha az bilinen dillerde yazanların karşılıklı üslup alışverişiyle ortaya çıkmış, hayli geniş bir düzyazı toplamını da içeren ama daha çok nazım ürünleriyle hatırlanan, "İslami" diye de adlandırılan edebiyatı kastediyorum. Osmanlı belagatinde alegorinin gereği olan *öteki konuşmak* –bir deyişle iki veya daha fazla anlam kastetmek– tekniğini karşılayan farklı terimler vardır. Bazıları, "remiz" gibi, belagatin üçüncü kolu olan İlm-i Bedi'nin (yenilik yapma bilimi) Telvihat kısmında bulunur. "Mecaz" ise ("teşbih", "istiare" ve "kinaye" terimleriyle birlikte) ikinci kolu olan İlm-i Beyan'a (açıklama ve karşılaştırma bilimi) aittir. Bunların hepsi tek bir sözcük veya söz birimi içinde kullanılan sanatlardır. "Alegori" daha geniş kapsamlı, daha genel bir terim; hem belirli bir söz birimi içinde "öteki konuşmak" tekniklerini, hem de bütün bir eser boyunca tutarlı şekilde sürdürülen anlatı (olayların aktarılması) tekniklerini, aralarındaki ince farkları gözetmeden adlandırır.

Türk eleştiri yazını, alegori sözcüğünü ancak Batılılaşma süreci başladıktan sonra Fransızca'dan alıp divan şiiri hakkında kullanmıştır. Belki de divan şiiri bağlamında terimin fazla genel görünmesinin nedeni, Avrupa edebiyatındaki görece sınırlı alegorik yapıtları karşılamasıdır. Alegorik ürün yönünden çok daha zengin olan divan şiiri, alegori içindeki daha özgül farkları belirten bir belagat kuramını gerektirmiş olabilir. Oysa divan şiirinde alegorinin hem

imge hem de anlatı teknikleri çok yaygın olmasına rağmen, Osmanlı belagatinde alegoriyi bir anlatı türü olarak adlandıran hiçbir terim yoktur. Bunun nedeni de kuramın pratiği izleyip pratikten hep geç kalması, pratiği tanımlamakta hep eksik kalması olabilir. Osmanlı belagatindeki terimler, ilk önce Kuran tefsiri için eski Arapça dilbilimcilerin saptadıkları kuramdan devralınmış; yüzyıllar boyunca işlenip geliştirilirken, her zaman hem kutsal/hukuksal hem de şiirsel metinlerin yorumlanması için uygulanmıştır (belagat dışında şiiri değerlendirme yöntemleri geliştirilmekle birlikte). Kutsal metinler ne kadar yorumlansa da, metinler hep aynı metinlerdir, oysa şiir ürünleri tarih içinde çoğalmış, şiirin yeni üslupları ortaya çıkmış, türleri dönüşmüştür. Hem kutsal metinlere hem de şiir ürünlerine tek bir kuramı uygulamak, belagat tanımlamalarında kolay baş edilemeyecek çelişkiler yaratmış olabilir. Şu da var: Bir tarihten sonra divan şiirinin hikâye yazınında hiç alegorik yönü olmayan yapıt ya yok, ya çok azdır. Peter Heath'in, 1994'te yayınlanan *Allegory and Philosophy in Avicenna* (İbn Sina'da Alegori ve Felsefe) kitabında yazdığı gibi, "13. yüzyıldan sonra İslami alegorinin tarihi, özlü bir betimlemesi saptanamayacak kadar İslam edebiyatının genel çizgisiyle birleşmiştir." Burada bir kayıt koymak isterim: Divan şiirinin tarihi modern bir perspektiften henüz yeni yazılıyor, bilhassa Osmanlı şiirininki. Osmanlı-öncesi Arapça ve Farsça yazın ürünlerinden yola çıkarak İslam edebiyatının bütün tarihi hakkında genelleme yapma geleneği, bol sayıda anakronik yanlışlığı tartışılmaz bilimsel doğrular olarak kabul ettirmiştir. Ama gene de bu durum, bizi yeni tarihsel hipotezler öneremeyecek kadar cesaretsiz kılmamalı; sanırım alegorinin –bir anlatı türü olarak– belagatte adsız kalmasının nedeni, yaygınlığıydı: Divan şiirinde anlatı demek, zaten alegori demekti.

Modern Türk eleştirisi, Osmanlı belagatini geliştirmeyip "alegori" sözcüğünü, "sembol" sözcüğü ile birlikte, tanımını belirtmeden, belagatin kimi terimlerinin yerini tutacak şekilde kullanmıştır. 19. yüzyıl Avrupa eleştirisinin çok önem verdiği alegori/sembol ayrımını da tartışmamıştır. Bu sözcüklerin Türkçe'ye girdiği tarihte, Avrupa'da modern-öncesi belagat de çoktan eski kesinliğini yitirmiş bulunuyordu. Meşhur ayrımının da bir sonucu olarak, sembolün alegoriye üstün olduğunu varsaymak bir alışkanlık haline gelmişti. Romanda gerçekçilik, doğalcılık akımlarının egemen olması ve dünyayı algılamada ampirik, ölçülebilir gözlemlere önem veren pozitivizmin yayılmasıyla birlikte, eşyaların ardında başka bir gerçeği/anlamı sunan alegori gözden düşmüş; alegorinin içeriğini saptamak önemsizleşmiş, üzerine yapılan seyrek çalışmalar da daha çok konunun tarihsel veya antropolojik yönüyle sınırlı kalmıştır. Modern Türk eleştirisinin yaptığı ise, tanımını ve kesin sınırlarını yitirmiş bir kavramı Avrupa bağlamından koparark, çoğu kez de modern-öncesi imge sanatlarına karşı olumsuz bir tutumla birlikte divan şiirine uygulamak olmuştur. Gerçi bu haliyle, bir yanda Osmanlı terimlerinin özgüllüğü ile öbür yanda ale-

gori teriminin genelliği arasında çapraz ve kaygan bir konumda kalmıştır. Ama gerek Osmanlı belagatinin, gerek alegori/sembol ayırımının kuramsal kapsamı, divan şiirinde "öteki konuşma"nın uzun tarihi içindeki dönüşümünü anlamak için zaten fazla dardır. Modern Türk eleştirisinin benimsediği "alegori" terimi, belirsizliğine rağmen –daha doğrusu belirsizliği yüzünden– şimdi daha uygun bir eleştirisel alet olabilir.

Üzerinde duracağım temel sorunlardan ikincisi divan şiirinin dönemselleştirilmesidir. Bu konuda daha çok yüzyıllar ya da siyasal gelişmeler esas alınmıştır. Buna karşılık Alessandro Bausani tarafından işlenmiş, ama sonradan geliştirilmemiş alternatif bir yöntem de vardır. "The Development of Form in Persian Lyrics: A Way to a Better Understanding of the Structure of Western Poetry" (Farsça Gazeller'de Biçimin Gelişmesi: Batı Şiirini Anlamak İçin Daha İyi Bir Yol) başlıklı, 1958'de yayınladığı (*East and West* NS 9:3, 145-153) güzel makalesi, aynı zamanda 20. yüzyılın başlarında oluşan modernist bir eleştiri çıkışını da yansıtır – ama bu yazıda konunun bu yönü üzerinde duramıyorum. Bausani'nin asıl anlatmak istediği şey, sebk-i Hindi (Hind üslubu) cereyanıdır. Divan şiirinde 17. ve 18. yüzyıllarda yoğunlaşan bu çığır, 16. yüzyılda İran'da geleneksel edebiyat ortamı olan tekkelerin Safavi devleti tarafından kapatılması üzerine, İran Şii ideolojisinin baskısından kaçıp Hint-Moğol şehirlerine sığınan şairlerce başlatıldığı için "Hindi" diye anılır. Bausani, Oryantalistlerin takılıp kaldıkları *the problem of unity* (gazelde konu birliği sorunsalı) ile yola çıkar. Farsça şiirde imgenin gelişimiyle ilgili bir süreci esas alarak İslam edebiyatını klasik-öncesi, klasik ve klasik-sonrası dönemlerine ayırır. Dönemlerin birbirinden ayırt edilmesini sağlayan ölçüt, imgede *armonia formale* (biçimsel uyum) tekniğinin gelişmesidir: İmgede eşyaların biçimleri bakımından birbirine benzetilmesi veya kıyaslanması.

Klasik-öncesi şiirde eşya, göründüğü gibi betimlenir. İmgenin ardında, alegorinin gereği olan ikincil anlam yoktur. Örneğin bahar hoştur, serindir – teşbihsiz, istiaresiz betimlenmiştir. Şüphesiz imge (gösteren) ile imgelenenin (gösterilen) arasında her zaman bir ikilik vardır; dilsel bir zorunluluktur bu, olmaması imkânsızdır. Ama klasik-öncesi şiirde *imgelenenin kendi içinde* ikiliğe pek rastlanmaz. Eşya dolaysız, görece doğalcı bir tarzla anlatılır. Gerçi bu bağlamda "doğalcı", "gerçekçi" gibi kavramların modern tanımlarına denk düşmediği söylenmelidir; klasik-öncesi ile modern dönemlerin dünya görüşleri, dolayısıyla da doğalı anlayış alışkanlıkları bambaşkadır çünkü. Ama aradaki diğer dönemlerle karşılaştırıldığında, bu iki dönemde imgede özgül betimlemenin görece daha büyük yer tuttuğu görülür.

Klasik dönemde ise biçimsel uyum, imgenin temel ilkesi haline gelir. En ünlü şairi Hafız'dır bu dönemin. En tıpik benzetme, ikisi de yuvarlak olan insan yüzü ile dolunayı kıyaslamaktır. Ay derken insan yüzünün kastedilmesi,

imgelenenin kendi içinde bir ikiliğe yol açar. İmgenin iki çağrışımı olur: aralarında biçimsel uyum bulunan yüz ile ay ve her ikisinin de ayrı ayrı çağrıştırdıkları kavramlar. Klasik-sonrası şiirde ise biçimsel uyumlu imge, işlene işlene daha çok-yönlü, daha karmaşık bir nitelik kazanır ve bu fazlalık sonucunda da klasik saflığını yitirerek seyrelip gider.

Şunu da söylemek gerekir: Bu dönemselleştirmede imgenin gelişmesi temel tutulduğundan, dönemleri yüzyıllara göre tam ayırt edemeyiz. Gelişme, farklı yerlerde ve dillerde farklı tempolarda olmuştur. Ama olmuştur; İslam edebiyatı tarihsel bir bütün olarak ele alındığında klasik-öncesi, aşağı yukarı 8-10. yüzyıllara rastlar. 11-13. yüzyıllar da bir geçiş dönemi olarak tanımlanabilir. Klasik ise 14-16., klasik-sonrası da 17-18. yüzyılların dönemleridir denebilir – ama bu ayrımları esnek tutmak koşuluyla.

Klasik imgenin çözülmesi, Osmanlı'daki ustasının Galip olduğu kabul edilen Hint üslubunun yoğunlaşmasına bağlıdır. Klasik imgenin somut şekillerinin birbirine benzetilmesi, soyutlamalara atfedilen şekillerinin kıyaslanmasına bırakmıştır yerini. Soyutlamalar geçici olarak kişileştirilerek hayali şekilleri birbirine benzetilir. Örneğin *Hüsn-ü Aşk*'ın kız kahramanı Hüsün (Güzellik), sevdiği çocuk Aşk başka kızlara ilgi duyuyor diye endişelendiğinde:

Dest-i nigehinde tig-i gayret
Endişeye rah açardı hayret

Hüsün'ün nigehi (bakış) geçici olarak kişileştirilir; bakışına hayali bir dest (el) eklenir; bakışın eline de hayali bir tig (kılıç) –özellikle de gayret (rekabet) tigi– verilir. Bu karmaşık imgenin arkasında klasik biçimsel uyumda insan bakışının hep ince, uzun, keskin eşyalara benzetilmesi yatıyor. Klasik imgenin bakışa verdiği hayali şekli (kılıç) devralıp bir hayali şekil daha (el) ekleyerek kişileştirir Galip. Eserin başka bir nüshasına göre beyit: *Dest-i nigehinde tig-i dikkat / Endişeye rah açardı gayret* diye geçer. Sonuç aynı: Hüsün, Aşk'ı o kadar kıskanıyor ki kendi bakışının elindeki bir kılıçla rakiplerini kesiyor sanki. Hint üslubu, klasik imgeyi durgun tablosundan çıkarıp adeta sinemada oynatır.

Bu klasik-sonrası imgeyi Galip'in klasik tarz biçimsel uyuma daha yakın bir imgesiyle karşılaştırabiliriz. Aşk bebekken beşikte huysuzlandığında:

Gehvarede çün olurdu dilgir
Titrerdi kılıf içinde şemşir

Aşk gehvarede (beşikte) dilgir (kızgın) olunca, kılıfta titreyen bir şemşir (kılıç) gibi olur. Beyitte birbiriyle biçimsel uyumlu iki çift vardır: beşik ile kılıf, bebek ile kılıç. İmgede biçimsel uyumlu çiftler birbiriyle kıyaslanır: beşikte bebek, kılıfta kılıç.

Başka bir örnek, Hint üslubunun klasik biçimsel uyumunun nasıl çarpıta-

bildiğini gösterir. Hüsün ile Aşk'ın kabilesi olan Ben-i Muhabbet'in (Sevgioğulları) betimlenmesinde şu beyit geçer:

Hargehleri dud-ı ah-ı hırman
Sohbetleri ney gibi hep efgan

Hargehleri (çadırları), hırman (hüsran) ahının dudu (duman) gibidir; sohbetleri hep efgandır (haykırış), neyin sesi gibi. Hüsrana uğratılan insanın çektiği "ah!" hep uzun nesnelere benzetilmiştir klasik imgede; göğe yükselen dumana benzetilir. Ama klasik şiirde bu göğe yükselen dumanın ince uzun bir şey olarak imgelenmesine karşılık Galip, onu tezat (karşıtlık) yaparak havada dağılıp yere bağlanan çadıra benzetir. Çadır, şekil bakımından hüsran ahına karşıttır. Beyitteki biçimsel uyum, ikinci dizeye kadar bekletilir. Haykırış da uzun nesnelere benzetilir klasik imgede; hem biçim hem ses bakımından neye benzer. Ama sohbetin de şekli yoktur ki şekil bakımından ney gibi haykırışa uysun. Soyutlanmıştır. İkinci dizedeki ney/haykırış uyumu, geriye gönderme yaparak hüsran ahına da uyar. Sonuçta iki tane çift oluşmuştur; ama biçimsel uyum, her bir çiftin ancak ikinci öğesinde (*müşebbehün bih* veya *benzeyen* denen) vardır. Birinci öğeleri (*müşebbeh* veya *benzetilen* denen) –çadırları ile sohbetleri– biçim bakımından ne "benzeyen"lerine, ne birbirine uyar.

Hint üslubunun soyutlama eğilimi yaygınlaştıkça İslam edebiyatının klasik evrensel imge repertuarına hayali şekiller eklendiği de söylenir; böylece kıyaslanabilen nesnelerin sayısı çoğaltılıp klasik şiir lügatçesi genişletilmiştir. Repertuarının sınırları böyle çiğnendikçe yerel öğeler de klasik imgenin mitsel, zamansız mekansız coğrafyasına girmiştir. Örneğin Hüsün'ün betimlenmesi bölümünden şu beyit:

Gerden leb-i cuda serv-i simab
Güya ki Boğaziçi'nde mehtap

Üç tane biçimsel uyumlu çift imge var. Yatay yerlerde yansıtılıp parlayacak ince uzun şekiller birbiriyle kıyaslanır: gerden (göğüs ile boyun) –yani göğüste boyun; leb-i cuda (dere kenarı) simab (civa gibi) selvi ağacı; yerel öğesi olan Boğaz'da mehtap (ay ışığı klasik imgede hep ince uzundur). Galip, Hüsn'ün göğsünde yansıtılan boynunu, dere kenarında duran ve derede yansıtılan civa gibi selvi ağacına klasik benzetmesinden geçerek, karışımı İstanbul Boğazı'nda parlayan ay ışığıyla kıyaslar.

Biçimsel uyumla birlikte, yalnız bir imge tarzı değil, imgeyi izleyen bir anlatı tarzı da ortaya çıkmıştır. Klasik-öncesindeki görece doğalcı üslup, belirli bir konuyu (tema işlenmesini, olay aktarılmasını) izleyerek sağlamıştır anlatı tutarlığını. Klasik dönemde ise konu devamlılığı, biçimsel uyum iyice işlenerek ortaya çıkarılan bir imge-arası tutarlılığına bırakmıştır yerini. Bausani, gazelde

Oryantalistlerin yadırgadıkları konu kopukluğunu böyle açıklar. Beyitler-arası bağı, artık konu devamlılığı değil, biçimsel uyumlu imgenin tutarlılığı sağlamaktadır. Hint üslubunun, soyutlamalarla imgenin kavramsal bir eksenin etrafına tekrar tekrar dönüp tavaf etmesi, beyitler-arası bağı daha fazla sıkılaştırmıştır klasik-sonrası dönemde. Galip'in yapıtında daha önce bir beyitini gördüğümüz Aşk'ın beşikteki hallerini anlatan bölüm, bunun bir örneğidir; kavramsal ekseni olan parlaklık niteliğine hep dönen, art arda gelip birbirini çağrıştıran biçimsel uyumlu imgeler, olay örgüsünde bir ilerleme olmadan beyitler-arası tutarlığı sağlar.

Mehd içre ol afet-i semenber
Mah-ı nev içinde mihr-i enver
Cünbide olunca mehdi her an
Simab gibi olurdu lerzan
Lerzişte idi o necm-i ümit
Ayine içinde sanki hurşit
Çah içre misal-i mah-ı Nahşeb
Ya mihre yer oldu burc-ı akrep
Gehvarede çün olurdu dilgir
Titrerdi kılıf içinde şemşir

Mehd (beşik) içinde o afet-i semenber (yasemin göğüslü felaket), meh-i nev (yeni ay) içinde mihr-i enver (parlak güneş) gibidir. İki tane birbirine biçim bakımından koşut olan çift: beşikte bebek, yeni ay içinde güneş. Mehdi cünbide olunca (sallandıkça) o, simab (civa) gibi lerzan (titrer) olurdu. Bir eşi eksik biçimsel uyumlu bir çift öğe: sallanan beşikte bebek, titreyen civa. Lerzişte (titremede) o necm-i ümit (ümit yıldızı) sanki ayna içinde hurşit (güneş) gibidir. Birincisi eksik kalmıştır bu kez: titreyen ümit yıldızı, aynada güneş. Çah (kuyu) içinde misal-i mah-ı Nahşeb (Nahşeb ayı gibidir – gökte görünmeyen bir ay, Nahşeb adlı bir kuyuda yansıtılır diye bir gelenek var), veyahut mihrin (güneş) yeri akrep burcu olmuş. İki tane tam çift: kuyuda Nahşeb ayı, akrep burcunda güneş. Bu imge yığınında beyitler-arasındaki bağı sıkılaştıran, hep kendisine dönülen parlaklık kavramının eksenidir.

Bausani, biçimsel uyumlu imgeyi ilk önce Ritter'in incelediğini kaydettiği gibi, tarihsel gelişmesine gelince de, tasavvufu en önemli etken bularak Mirzoev'in görüşlerinden ayrılır. Gelişmesini İslam-dışı öğelerin divan şiirindeki dönüşümüne bağlar. Klasik-öncesinde bu öğeler, henüz yeni tanınmaya başlayan İslam dininin yasakladığı alternatif ideoloji, zevk ve yaşayış tarzlarını temsil eder; gittikçe de tasavvuf söyleminde manevileştirilip İslamileşmiştir. Örneğin şöyle bir çelişkili tema işlenir: aşk, insanı baştan çıkarır ama dinin hakikatine ancak aşkla ulaşılır. Tekrarlanan bir motif, müminin dine karşı dışsal bağlılığını

çiğneyerek dinin hakikatine ermesidir. Gayrı müslim bir sevgiliye vurulur; ona daha yakın olmak uğruna dininden vazgeçip toplumun içinde rezil olmaya bile razı olacak ölçüde bir samimiyete varır. Sevgili de Hakk'ın yerini tutar. Önemli olan ihlastır; bu bağlamda da ihlas, zihnin Allah bir, peygamberi Muhammed'dir diye tanık olması yerine, insanın, hakikati aradıkça arzusunun başka her istekten arınıp saflığa ulaşmasıdır. Eserini yazdıktan sonra bir Mevlevi şeyhi olacak Galip, Aşk kendisine karşı ilgisiz davranan Hüsün'e şöyle dedirtir:

"Bedr ise muradı ben şeb olsam
Gerdunu severse kevkeb olsam
Kangı püt için eder tahayyül
Zünnar olamaz mı bana kakül
Olsam o pütü görüp berehmen
Mahbubuna hizmet eylesem ben"
Gahi de tefekkür edip ol mah
Derdi "bu ne söz neuzü billah"

Dolunay ise arzuladığı, ben gece olayım; gökyüzü ise sevdiği, yıldızı olayım. *Zünnar*, Zerdüştlerin taktıkları kemerdir; *berehmen* de Hint Brahman. Aşk'ın ilgisizliğinin, gayrı müslim bir sevgiliye vurulmasından kaynaklandığını düşünen Hüsün, Zerdüşt kemerini takmayı, Hint putuna (ikon) hizmet etmeyi düşler. Burada motif, tersine döndürülmüştür: Müslüman erkeğin, gayrı müslim bir kıza vurulması yerine, erkeğin sevgilisi olacak Müslüman kız durumu böyle sanarak dininden vazgeçmeyi düşlemektedir. Alegorik yorumu değilse de hikâyesi itibarıyla, cinsel rollerin tersine dönmüş olması *Hüsn-ü Aşk*'ın temellerinden biridir. Divan şiirinde geleneksel motiflerin böyle ustaca tersine döndürülmesi, hikâyeye bir zihinsel oyun havasını verir (Hint üslubunun başka bir özelliği de iyice işlenmiş imgelere karşı ironik bir tutum almaktır). Ama gene de Hüsün'ün bu hali, sevgide ihlasına işaret eder.

12. yüzyıldan itibaren artık tasavvufla hiçbir ilgisi olmayan şairler bile, sevgi ilişkisinden, hatta herhangi bir arzudan bahsederken, manevi karşılıklarını çağrıştıran imgeleri divan şiirinin evrensel dilinin birimleri olarak kullanmışlardır. Şiirin konusu ya sadece insan sevgisi ya da sadece Allah sevgisi değildir artık. Şiir, manevi arayışla dünyevi arayış arasındaki karşılıklı ilişkiyi konu edinir. Biçimsel uyum, anlam düzeyleri arasındaki sınırları aşan bu anlatı tarzının imge tekniğidir: Yüz ile ayın ikisi de yuvarlak olduklarından, veya beşikte bebek ile hilal içinde güneş, ikisi de kavis biçimli bir nesne içinde yuvarlak birer nesne olmalarından ötürü birbirlerine benzetilmesi, dünyevi ile ebedinin karşılıklılığının somutlaşmasıdır. Gerçi biçimsel uyum, herhangi bir manevi ilişki gerektirmez; benzetilen şeyler, son derece harcıalem nesneler de olabilir. Ama gerek somut gerek soyut eşyanın şekil bakımından ele alınması, anlam katego-

rilerini aşmanın bir yoludur. Biçimsel uyum tekniğinin oluşmasında, İslam dini yeni yayılırken, manevi olanı dünyevi olan nesneler aracılığıyla betimleyip eşyadan bahsederken arkalarında başka bir gerçek/anlam sunabilmek çabası önemli bir etken olmuştur. Terminoloji ile dönemselleştirme sorunlarını açıklayarak varmak istediğim sonuç bu: Biçimsel uyumun diğer bir adı, alegoridir. Divan şiirinin klasik-öncesi, klasik ve klasik-sonrası dönemlerini belirten şey, alegoriye uygun hem bir imge tarzının hem de imgeyi izleyen bir anlatı tarzının gelişimidir.

Sorunu daha fazla tarihselleştirmek de istiyorum: Dönemleri belirten gelişim, tarih içinde değişen devlet yapılarının iletişim ihtiyaçlarına hizmet edercesine oluşmuştur. Burada Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* kitabındaki bir tezini de hatırlatmak gerekir: Gerçekçi/doğalcı romanın özgül betimleme tarzı, ulusal cemaatlerin tasarlanabilmesine, tahayyül edilebilmesine hizmet etmiştir – hatta bunu mümkün kılmıştır diyecek kadar ileriye gider Anderson. İslam edebiyatında şöyle bir gidiş var: Bir yanda küçük devletlerde, yerel farkları belirtmeye uygun olan gerçekçi türler gelişir; öbür yanda da büyük devletlerde, evrensel bütünlerin temsil edilmesine uygun olan alegorik türler. 7. yüzyılda birdenbire yayılan İslami iktidar, 8. yüzyılda çabucak parçalanıp küçük devletler haline gelirken, edebiyatta da özgül betimleme tarzı revaç bulur. 11-12. yüzyıllarda ise Selçuklu gibi görece büyük devletlerin siyasi egemenliğiyle birlikte tasavvuf, düşün alanında egemenliğini kurarken, alegorinin gereği olan "öteki konuşma"nın teknikleri gelişir edebiyatta. 14-16. yüzyıllarda da üç büyük devlet (Moğul, Safavi ile en güçlüsü ve kalıcısı olan Osmanlı), muhteşem devirlerini yaşarken, dil ve din farklarını aşan iletişim ihtiyaçlarını da biçimsel uyumlu imge –yani alegori– karşılamıştır. 17-19. yüzyıllarda ise, İslami imparatorluklarda bölgesel özerkleşme eğilimi ilerledikçe, edebiyatta da alegori eğilimi yavaş yavaş çözülür. Küçük ulus-devlet inşasının ortaya çıktığı modern dönemde de, roman türüyle birlikte gerçekçilik gelişmiştir.

Bu genellemenin dışında kalan tarihsel istisnalar vardır. Özellikle iki tane çukur göze çarpar. Biri Moğul istilası. Moğul istilasının ardından 13. yüzyılda kurulup da kısa bir süre içinde yok olan İlhanlı devletçiklerindeki edebiyatta, özgül betimleme nitelikli bir gelişme görünmüyor. İkinci olarak, klasik-sonrası dönemde de Hint üslubuyla birlikte biçimsel uyumlu imge çözülmüştür ama, bazı yerel öğelerin şiir diline girmesiyle doğalcı bir imge tarzı gelişmiş olmaz. Gerçekçilik küçük devletlerin, alegori de büyük devletlerin iletişim ihtiyaçlarını karşılar diye kesin bir kural yoktur. Sadece bu yönde bir eğilim var.

İki istisnada da, İslam-dışı bir siyasi müdahale olmuştur; biri doğudan biri batıdan; biri doğrudan doğruya askeri fetih, biri dolaylı olarak ekonomik sömürgeleşme. İlhanlılar, iktidara gelip kısa bir süre içinde Müslümanlaşmışlardır. Yeni bir yazın kültürü getirmektense mevcut olan edebiyatı benimsemiş,

devlet himayesine alıp desteklemişlerdir. Devlet yapılarının küçük olması, divan şiirinde evrenselleşmiş imgesel yapıyı yerinden oynatacak kadar yeni bir iletişim talebi oluşturmamıştır. Hint üslubu da, Batı'ya özgü beşeri bilimin Müslümanlar arasında kabul ettirildiği dönemlerde ortaya çıkar. Gerçi bu süreç, değişik memleketlerde farklı tempolarda gelişmiştir; ama ortak olan durum, devletlerin şu ya da bu şekilde (ekonomik, teknolojik, bilimsel) sömürgeleşmesidir. Divan edebiyatının da bu durumda, daha önceki devirlerde olduğu gibi değişen devlet yapılarının iletişim ihtiyaçlarını karşılaması beklenemez. Yapı, devletin kendi yapısı değildir çünkü; iletişim ihtiyaçları da dışarıdan, sömürgecilik tarafından koşullandırılmıştır. Çare, sömürgecinin iletişim koşullarına, dillerine, türlerine uymaktır. İnsanlar, çareyi burada bulurken de tabii ki geleneksel, yerel edebiyatın türleri geliştirmek ön planda olmamıştır. Gerçi okuduğumuz resmi tarihe göre, divan şiiri kendi kendini tüketerek ölmüştür. Ama 19. yüzyılın organizmacı "yükselme-zirve-yozlaşma" tarih paradigmasına dayanan bu sav, sömürgeciliğin gerçeklerini görmezlikten gelir. İslam dininin ilk fetih dönemleriyle de karşılaştırılabilir: Dinin yayılmasıyla birlikte iletişim koşullarına karşı koyamayan birçok dil ve edebiyat yok olmuştu (Pehlevi gibi). Osmanlı'nın her şeye rağmen diğer İslam memleketlerindekine göre daha güçlü devleti, kendi içinden, neredeyse de kendine karşı, Batı düşününü benimseyen kurumları türetebilmiştir. Divan şiirinden doğalcı bir tarzının gelişmesi yerine, Batı türlere dayanan yeni Türk edebiyatı geliştirilmiştir.

Öyleyse *Hüsn-ü Aşk*, alegorinin ölümünü nasıl icra eder? Bunu açıklamak için mesnevi türünün oluşmasını belirleyen öğeler ve süreçlere değinmek gerekir: temaları, teknikleri, felsefi sorunları ve yorumlarına. Mesnevinin arkeolojisidir *Hüsn-ü Aşk*; Galip'in 1783'te yazdığı bu eser, geleneğinin tarihsel izlerini de sonuçlarını da sergiler. Aşk yolunda olgunlaşma teması, türünün temellerindendir.

Osmanlı belagatinde türler, dizenin yapısına göre sınıflandırılmıştır; beyti (doğrusu yarım beyit olan mısrayı) temel tutarak tanımlanır. Mesnevi, kafiyelibeyitlerden oluşan nazım türüdür. Ama tür tanımlarken konu da gözetilebilir. Mesnevi, sırf kafiyeli-beyitli bir nazım türü değildir. Divan şiiri anlatının büyük geleneğidir. Kafiyeli-beyitli yazın, konu bakımından düşünüldüğünde, aynı kategoriye sığdırılamayacak kadar birbirinden farklı anlatı türleri içerirmiş gibidir: Tıp üzerine risale; devlet kroniği; veliaht sünnet düğünlerinin tasvirleri; şehirli ayyarın, köftehor hayatının serüveni; aşk hikâyeleri –ama trajik olsun, komik olsun, kendi türünün parodisi de olsun– hepsini içerir. Osmanlı edebiyatında bunların düzyazı örnekleri de vardır. Halbuki mesnevinin tarih boyunca gelişmesine özgü farkı, insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatmasıdır. *Bildungsroman*'ın atası modern-öncesi *romance*'ın da özelliğidir bu.

Sorun, bu tür mesneviye yüce bir tanımlama getirip diğer kafiyeli-beyitli türleri dışlamak değildir. Bir nazım şeklindeki anlatı türlerini birbirinden ayırt edip tahlil etmektir söz konusu olan. Mesnevi sırf bir nazım türü değil, anlatının büyük geleneği olarak tanımlandığında, en azından adlarını duyduğumuz aşk hikâyelerinden ibaret olur: Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi tekrar tekrar yorumlanıp yazılan hikâyeler. Aşk yolunda olgunlaşma teması, bunlarla gelişir; bunlarda da çeşitli alegori türlerle birleşir.

Galip de kendi geleneğinin bu olduğunu ileri sürmüştür. *Hüsn-ü Aşk*'ta "Mebahiş-i Diğer" bölümünün son kısmında, mesnevi-yazar saydığı şairlerin listesini çıkarır. Bunlar, Galip için *hakiki şiir* anlamına gelen sühanı bulanlardır:

Bulmuş sühan-ı bülent-namı
Firdevsi-yü Hüsrev ü Nizami
Ayin-i Nevayi'de Fuzuli
Bulmuş sühana reh-i vusuli
İstanbul'umuzda Nevizade
Etmiş tek ü pu veli piyade

İsmi yüce (bülent-nam) sühanı, Firdevsi, Hüsrev ve Nizami bulmuş. Nevayi'nin tarzında (ayin) Fuzuli de, sühana ulaşma yolunu (reh-i vusul) bulmuş. İstanbul'umuzda Nevizade, aramış (tek ü pu etmiş) ama yürüyerek (piyade). Firdevsi (ö. 1020) Farsça *Şehname* yazarıdır; Nizami de (Gencevi; ö. 1209) ilk Farsça *Hamse* –5 mesnevi– yazarı; Türk asıllı, Hindistan'da yaşamış Hüsrev ise (ö. 1325) Nizami'nin eserine nazire olarak Farsça bir Hamse yazmış; Heratlı Nevayi de (ö. 1501) Nizami'ye nazire olarak ilk Türkçe (Çağatayca) *Hamse*'yi yazmıştır. Fuzuli'yi (ö. 1555) biliyoruz; Osmanlı şairleri tarafından benimsenmişse de, kendisinin hep yakındığı gibi Osmanlı himayesi görmemiştir. Arapça, Farsça ve Türkçe (Azeri) divanlarıyla diğer eserlerinin yanı sıra, büyük geleneğinin dönüm noktası olan Türkçe *Leyla-vu Mecnun*'un yazarıdır. Galip'in, eserin başka bir bölümünde Nabi'yi (ö. 1712) eleştirmenin yanı sıra, Nevizade Atayi'yi (ö. 1634), hatta bütün Osmanlı mesnevi yazınını sadece bu kadar anması, yani hiçe saymasının, büyük geleneğini aşma iddiasıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Mesnevi tarihinde bu şairler dev atılımlar yapmayı nasıl başarmışlarsa –klasik-öncesinde Nizami ile Hüsrev; klasik dönemde de Nevayi ile Fuzuli; ve hepsinin atası olan Firdevsi– Galip de klasik-sonrasının en büyük mesnevi-yazarı olmak istemiştir. Ve öyle de olmuştur.

Tabii ki olgunlaşma teması, çeşitli sonuçlar vermiştir. Ferhat ile Şirin karşılıksız bir aşk faciasını aşmanın hikâyesi ise, Hüsrev ile Şirin birbirini hem seven hem aldatan ve maceralar içinde birlikte ihtiyarlayan bir karı kocanın serüvenidir. Leyla ile Mecnun hayat boyunca hüsrana uğramış, hiçbir zaman bu

dünyada tatmin olamayacak bir aşkı temsil eder; geleneksel hikâyelerden olmayan *Hüsn-ü Aşk* ise şartlanmış kadın-erkek ilişkisinin içinde başarılan bir manevi yolculuğun hikâyesidir. Mesnevi sırf erkeğin hikâyesidir saptaması tam doğru değildir. Örneğin Yusuf ile Züleyha'daki olgunlaşma, kadınındır.

Mesnevinin arkeolojisinde ikinci bir öğe, teşhis ve intak sanatıdır: insan olmayanı (örneğin hüsün ve aşk gibi nitelikleri) kişileştirip (teşhiş) konuşturmak (intak). Alegorinin tekniklerinden biridir. Çeşitli türlerde kullanılmıştır. Klasik-öncesi bir örneği, Arapça münazara türünde çoğu defa felsefi veya siyasal meselelerin kişileştirilip konuşturulmasıdır. 16. yüzyılda Fuzuli'nin *Beng-ü Bade*'si Türkçe örneklerinden biri olur. (Klasik-öncesi bir tür, 16. yüzyılda bulunur mu? Bulunur. İmgenin gelişmesini esas alan dönemselleştirilme, büyük çaptaki süreci gözler; bunun yanında eski türler marjinal bir şekilde devam eder veya kaybolup tekrar ortaya çıkabilir.)

Aşk yolunda olgunlaşma teması, Galip'in eserinde teşhiş ve intak tekniğiyle birleşmiştir. İlk kez birleşmiştir demiyorum ama Hüsün ve Aşk, özel adlar olmayıp niteliklerdir; mesnevinin büyük geleneğinde, niteliklerin kişileştirilmesinden oluşan başka kahramanlar yoktur. Klasik-sonrasında kafiyeli-beyitli tür, teşhiş ve intak tekniğini işleyen hem Farsça hem Türkçe çok eser vardır. Ama bunlar tanımladığım geleneğe girmez. *Mum-u Pervane* gibi, 17-18. yüzyıllarda insan olmayanı kişileştiren Osmanlı kafiyeli-beyitli eserler, büyük gelenekle oynar; mesnevinin parodileridir bunlar bence. Galip'in eğlendiği *Şah-u Geda* gibi, kahramanları insan olmaktan çok geleneksel motifler olan eserler de marjinal eserlerdir (*Gördük nice şahlar gedalar / Bir anda yapar onu babalar*). Şunu görüyorum: *Hüsn-ü Aşk*'taki alegorik tekniklerin kökleri bu tür eserlerde değil, tasavvuf söylemindedir.

Oysa mesnevi geleneğini bilen okur, Galip'in kahramanlarına sırf nitelikler olarak bakmayacaktır. Eseri boyunca yaptığı göndermeler (ve hikâyesinin mesnevinin konvansiyonel olaylarıyla başlaması), Hüsün ve Aşk'ın evrensel mesnevi kahramanları olduklarını ortaya koyar. Örneğin doğduklarında adlarının söylenmesini şöyle anlatır:

Hüsn eylediler o duhtere ad
Ferzend-i güzine Aşk-ı naşad
Hüsne dedi sonra kimi Leyla
Şirin dedi kimi kimi Azra
Mecnun kodu kimi Aşk için ad
Vamık dedi kimi kimi Ferhad
Sonra o lugat olup diğer gun
Leyla dedi Aşk'a Hüsn'e Mecnun

Veya Hüsn'ün Aşk'a âşık olduğunda:

Ber hükm-i kaza-yı namuvafık
Hüsn oldu cemal-i Aşk'a âşık
Bin can ile Hüsn-i alemara
Çün oldu o Yusuf'a Züleyha
Maşuk olacakken oldu âşık
Azra olacakken oldu Vamık

Galip'in yaptığı göndermelerden anlaşılan, Hüsün ve Aşk hikâyesi hem büyük geleneğin kahramanlarının hikâyesidir, hem değil. Geleneksel kahramanları birer motif, aşk yolunda birer konum –yani aşkta farklı tutumların birer alegorik figürü– haline getirmiş ve böylece mesnevide aşk yolunda olgunlaşma teması, teşhiş ve intak tekniğiyle birleşmiştir.

Mesnevinin arkeolojisinde başka bir temel de, manevi yolculuk anlatısıdır. Kökleri eski miracnamelerdedir. Gerçi yüzyıllarca süren şöyle bir tartışma var: Miraç, anlatıldığı gibi midir –yani gerçekten, felekleri aşıp Allah ile karşılaşmış mıdır peygamber– yoksa bu anlatım, söze sığdırılamayan manevi bir tecrübenin alegorisi mi? Ama divan şiirinin tarihinde miraç anlatısı, manevi yolculuğun yazınsal paradigması haline gelmiş ve bu paradigmayı işleyen eserlerde hep alegori esas alınmıştır. Tarih içinde geliştikçe farklılaşır; yolcu, yolculuk ve yolculuğun amacı figürleri değişip çoğalır. Alegorik figürler ve imgeler, hem birer kişi olabilir, hem de topografyasında birtakım yer adları olabilir; öte yandan bunlar teşhiş ve intakla kişileştirilmiş öğeler de olabilir, Northrop Frye'ın tanımlanmasına göre "evrensel" öğeler de (güneş, ay, kuş, aslan, dev, cadı, vb. her edebiyatta benzer çağrışımları olan öğeler). Başka figürler de bulunur. Anlatı tarih içinde geliştikçe çoğu eserde, *Hüsn-ü Aşk*'ta olduğu gibi, alegori karmaşıklaşır; hem aynı eserin içinde çeşitli figürler bulunur, hem aynı figürün içinde –*palimpsest* gibi– çeşitli öğelerin izleri seyredilir.

Manevi yolculuk anlatısının genel tarihsel çizgisi, kısaca şöyledir: Peygamberin miracı, paradigmalaşır; peygamberin yerine başka tip yolcular geçer; peygamberin Mekke'den Kudüs'e, oradan da felekleri aşıp Sidre ağacının ötesinde belirsiz bir yere kadar yolculuğunun topografyası farklılaşır; peygamberin yolculuğunun amacı da –Allah– alegorik figürlerle temsil edilir. Klasik-öncesinde İbn Sina'nın (ö. 1040) kısa düzyazı *Risalet'ut-Tayr*'inde (Kuş Risalesi) yolcu, kuş şekline bürünmüş feylesoftur. Eserin alegorik öğeleri teşhişle intak tekniğine dayanılması gerekmeyen evrensel imgelerdir: kuş, Şah, 8 dağ. Kuş (yolcu), ruh gibi çırpınıp fırlar; Şah (amaç) da her talebi karşılayabilendir; 8 dağ ise amaca ulaşmak için üzerinden geçilecek topografyadır (8 felek). Feridüddin Attar'ın (ö. 1220) görece uzun, kafiyeli-beyitli *Mantık'ut-Tayr* (Kuşların Konuşması) eserinde ise, aynı öğeler geliştirilir ama hem yolcunun hem amacın niteliği değişmiştir. Farklı insan tiplerini temsil eden 30 tane kuş, Simurg'u

aramaya gider. Sonunda da "Simurg"un, "30 kuş" anlamına geldiği anlaşılır. Manevi yolculuk anlatısı tarih içinde geliştikçe, yolcu tipleri halklaşır (peygamberden feylesofa, feylesoftan alelade insana); yolculuğun amacı da yolcuda bulunur. Yani amaç, yolculukta elde edilen olgunluktur ve bu noktada manevi yolculuk anlatısı ile mesnevinin aşk yolunda olgunlaşma temasıyla örtüşür.

Hüsn-ü Aşk'ın sonu bu. Yolcu olan Aşk'ın, Hüsün ile evlenmek için aradığı "kimya"nın, yoldaki belaları aşarak yaşadığı içsel dönüşümünün sırrı olduğu anlaşılır. Kimyanın bulunacağı yer olan Hisar-ı Kalp'in hükümdarı Hüsün, Hisar'ın da Aşk'ın kendi kalbi olduğu ortaya çıkar. Ama yolculuğun topografyası, bir bakıma Sühreverdi'nin (ö. 1191) düzyazı *Münis ül-Uşşak* (Âşıkların Dostu) eserindekine daha yakındır. Türü, Oryantalist Henri Corbin tarafından *recit visionnaire* diye nitelenen bu eserin bir bölümünde anlatılan yolculuk, insanın yetileri ve nefsinin düzeylerinde geçer. Yolcu, bir köşkün 5 oda ve 5 kapısını gezer. Eserin anonim bir yorumcusu, 5 odayı, insanın 5 iç yetisi, 5 kapıyı da 5 dış yetisi olarak açıklamıştır. Sonra yolcu bir ormana gelip aşçılara, sonra bir domuz ile bir aslana da rastlar. Yorumcu, aşçıları nefs-i nebatiye (bitkisel nefs), domuz ile aslanı da nefs-i hayvaniye (hayvansal nefs) olarak yorumlamıştır. Bu figürler karmaşıktır: Tıp biliminden gelen öğeler evrensel imgelere eklenmiş, karışımı da tasavvufi bir anlam kazanmıştır. Yolcu bunlardan kurtulup, birdenbire "bu 9 vadi"nin üzerinden sıçrayıp, Cavid Hırez (Ölümsüz Hikmet) isminde bir figürle karşılaşır ki yorumcu, onun akl-i evvel (birinci akıl) olduğunu kaydeder. 9 vadisi de 9 felektir (felekler de tarih içinde gittikçe çoğalır). Galip'in eserinde Aşk da, yolculuğunda nefsinin düzeylerini temsil eden figürlerle karşılaşır: önce simsiyah bir dev, sonra da alevli bir cadı. Aşk'ı yemek isteyen dev, işlevleri beslenme ile büyüme olan nefs-i nebatiye ile ilgilidir. Aşk'la evlenmek isteyip reddedilince onu işkenceye sokan cadının halleri de, nefs-i hayvaniyenin işlevleri olan şehvet ile şiddettir. Sühreverdi'nin eseri, manevi yolculuk anlatısının tarihsel gelişmesinin genel çizgisinde bir halkadır: Dış evren topografyası değil, iç evren topografyası geliştirilmiştir. Yolcusu da herhangi bir insan olabilir ("her kim Can Şehri'ne ulaşmak isterse").

Manevi yolculuk anlatısında, tarihinin başından beri bir çeşit aşk yolunda olgunlaşma teması vardır; ama ancak mesnevinin büyük geleneği ile birleşince manevi yolculuk anlatısı, kadın-erkek ilişkisi içinde işlenmeye başlar. Bu sürecin gelişmesi, en açık şekilde Leyla ve Mecnun hikâyesinin yüzyıllar boyunca yorumlanıp yazıldığı eserlerde görünür; dönüm noktası da Fuzuli'nin 16. yüzyılda yazdığı *Leyla-vu Mecnun*'udur. İlk metinlerinde Mecnun'un Leyla ile evlenemeyip çöllere düşmesine alegorik bir yorum verilmemiştir. Daha önce sözünü ettiğim o çelişki –aşk, insanı baştan çıkarır ama dinin hakikatine ancak aşkla ulaşılır– henüz işlenmiyor. Nizami'nin *Leyla-vu Mecnun* mesnevisinde bir çeşidi vardır ama eserde daha çok, klasik-öncesi ile klasik arası geçiş döne-

mine ait, İslam-dışı öğelerin divan şiirinde manevileştirilmek sürecinde oldukları görülür. Nizami'nin tarzı görece gerçekçidir. Fuzuli'nin eserinde buraya kadar anlatığım malzemeler –daha doğrusu bu malzemelerin işlenmesi– bir bütün içinde birleşip klasikliğini bulmuştur. Ama *Hüsn-ü Aşk*'a gelindiğinde çelişki çözülmüştür. Çözümü de, aradaki yüzyıllarda İslam düşünündeki değişimle ilgilidir.

İslam düşününün gelişmesinde, geniş çapta genelleme yaparsak, tüm tarihinde ama bilhassa Osmanlı'da yoğunlaşan, tenzihten teşbihe giden büyük bir eğilim görülebilir. Tenzih (benzetmeden nezih tutma) ve teşbih (benzetme) tartışması, Allah'a esma ve sıfatlar (nitelikler) atfedilip atfedilemeyeceği sorunsalıyla başlamıştır. Atfedildiği takdirde, 5 duyu ile duyulmayan Allah'ı, duyulan niteliklere benzetip bu niteliklere göre davranmak zorunda olduğunu kabul etmek gerekir düşüncesiyle, 9. yüzyılda Mütezileler, tenzihten yana olmuşlardır. Karşı taraf, böyle bir gerek olmadığını söyler ve bu, vahdet-i vücut (varlık birliği) felsefesinin Anadolu'da yayıldıktan sonra Osmanlı'da yoğunlaşan eğilimidir. Esma ve sıfat öğretisi de, varlık birliğinin açıklanması olarak düşünülmüştür. Eşyalar, birer mazhardır (zuhur yeri); zahir olan, hakikatin nitelikleri; böylece her şeyin varlığı birdir. Çoğul görünen eşya, varlık itibarıyla hep "bir" olanın zuhur duraklarıdır. Hakikat hem eşyaya içkin (*immanent*) hem eşyaya aşkındır (*transcendent*). Batı düşünündeki *transcendence* ile *immanence* sorunsalı, İslam'daki tartışmayı tam karşılamıyor. Aralarında yaklaşım ve tarihsel gelişme farkları vardır. Ama gene de tenzihten yana olmakla, hakikatin *transcendent* gibi bir durumda olduğunu kabul etmiş oluruz; teşbihten yana olmakla ise *immanent* gibi bir durumda olduğunu. Asıl fark, aynı meseleye ayrı yaklaşımlarındadır ama sonuçta, varlık birliği felsefesinin gelişmesiyle birlikte, hakikatin hem *transcendent* hem de *immanent* bir konumda olduğuna inanılmıştır.

Buna benzer bir felsefenin eskiden tasavvufta bulunduğu da söylenebilir (tabii ki kökleri Eflatun ve yeni-Eflatuncu felsefeye uzar). Yunus Emre'nin şiirlerinde açıkça görülür; daha eski İslam edebiyatı örnekleri verilebilir. Ama varlık birliği felsefesi, sonradan İbn Arabi'ye (ö. 1240) atfedilmiş ve damadı Sadrettin Konevi (Konya'da Mevlana'nın çağdaşı) tarafından kurulan İbn Arabi ekolüne ait olduğu kabul edilmiştir. Osmanlı bu ekolü geliştirmiştir. İmparatorlukta, kuruluşundan beri İbn Arabi'nin eserleri, esas İslam metinleri olarak şerhedilmiştir. Arap ve Fars ülkelerinde şiddetle kınanmasına karşılık, Osmanlı'da 16. yüzyılda şeyhülislam fetvasıyle bütün eserleri doğrulanmıştır. Ekolün en yaygın gelişmesi 17. yüzyılda Osmanlı'da olmuştur.

Bu tenzihten teşbihe giden eğilimin gelişmesi de, manevi yolculuk anlatısının büyük geleneğindeki, kadın-erkek aşkında olgunlaşma temasıyla birleştiğinde seyredilir. Klasik dönemde, Fuzuli tenzihten yana olur. Hakikat, eşyaya aşkındır; sevgilide, yani bu dünyanın eşyasında bulunmaz. Mecnun Leyla'yı

terk eder. Klasik-sonrasında ise Galip, varlığın birliğini kabul etmiştir. Hakikat, varlık itibarıyla sevilenden ayrı değildir; sevenden de. Maşuk ile âşık aynı varlığın birer konumudur; hüsün ve aşk, birer niteliği. Nitelikler olarak hüsün ve aşk, halk ibadetinde benimsenen Allah'ın 99 adından olmamakla beraber, İslam felsefesinde Allah'ın, kendisi gibi niteliklerinin de sonsuz olduğu düşünülmüştür. Bilhassa hüsün ile aşk, bir hadis-i kutsinin (Allah tarafından söylenmiş bir hadis) yorumuna göre ilahi niteliklerdir: *Kuntu kanzan mahfiyan fa ahbabtu li urafa ve halaktu halka li key urafa.* "Ben gizli bir hazine idim; bilinmeyi sevdim ve bilinmek için mahlukatı yarattım." Yoruma göre hüsün, hazinenin niteliğidir; aşk ise bilinmesine –dünyayı yaratmasına, dolayısıyla mahlukata– duyduğu sevgi. Bu yorum, giderek varlık birliğini açıklayan bir anlatı haline gelmiştir. Varlığın daire şeklinde yolculuğu, hem evrenin hem bireyin serüvenini anlatır.

Şöyle özetlenebilir: Mahluk, önce aslını tanımıyor, Allah tarafından sevildiğini bilmiyor. Dairenin bu başlangıç noktasından *kavs-ı nüzul* (inme kemeri) denen yolu tutar. Öbür ucuna vardığında döner ve *kavs-i uruç* (çıkma kemeri) denen yolu tutar. İnerken, maşuk (Allah tarafından), dönerken âşık (Allah'a) konumundadır. Sevgiliyi sevene, maşuku âşıka dönüştüren, dönüp başlangıç noktasındaki aslının karşısına gelince kendisinde yansıtılan güzelliktir: hüsün. Ona âşık olur. Zaten ona âşıktır, gerçi ona dönecektir –ölümle beraber– ama amaç, ölmeden önce bunun farkına varmaktır. Her iki makam, hadis-i kutsideki öznenin bilinmeye duyduğu sevgiyle var olur. Aşk, maşuk ve âşık her üçü, bir olan varlığın duraklarıdır.

Galip'in eserinin sonunda *Kim Aşk Hüsün'dür ayn-ı Hüsn Aşk* dizesinin anlamı budur. Bu anlatının temel kaynağı Ahmad Gazali'nin (ö. 1126; ağabeyi Abu Hamid ile karıştırmamak gerekir) *Sevanih fi'l-Aşk* (Aşkın Vakaları) adlı Farsça eseridir. Hakikat, Gazali tarafından aşkla, İbn Arabi tarafından vücutla (varlık) özdeşleştirilmiş gibidir. Her iki görüş, Anadolu'da Sadrettin Konevi müridi Fahrettin İraki tarafından, *Lemaat* (Parıltılar) adlı Farsça eserinde birleştirilir. Gerçi her ikisi Mevlana'da da vardır. Bu eserlerden mesnevinin büyük geleneğine geçmiştir.

Fuzuli'nin hikâyesinin sonuna gelindiğinde Mecnun, aradığını Leyla'da bulamıyor. Leyla'ya karşı duyduğu aşkın, mecazi bir aşk olduğu anlaşılır. Mecnun Leyla'dan, hakikate varmak için köprü olan dünyevi mecazlardan, vazgeçmek zorundadır. Klasik çağ düşününde dünya kötüdür, cinsel ilişki de. Oysa bu ilişki *Hüsn-ü Aşk*'ta her şeyin anlamını, hayatın, evrenin aslını aydınlatır. Her iki eser aralarında yüzyıllar boyunca gelişen, aşkla olgunlaşma temasına bürünmüş bir felsefi anlayışın aynı duraklarını canlandırmıştır. Fuzuli'deki buluş, tenzihten yanadır. Hakikat, bu dünyayı aşar. Galip ise vahdet-i vücuttan yana: Eşyanın hepsi birer mazhardır, her şeyin varlığını bir gören anlayışı doğ-

rular. Bu gelişmeyle dünyanın kendisi bir nevi canlı alegori olmuştur; alegori türü ise canlı alegorinin alegorisi. Alegori, alegorinin alegorisi olunca, alegori olmaktan çıkmıştır. Artık öteki konuşulmuyordur; bir deyişle kastedilen anlamlar bire indirgenmiştir.

İstanbul, 1995

Not: Burada değinilen konuların geniş bibliyografyası için bkz. Victoria Rowe Holbrook, *The Unreadable Shore of Love: Turkish Modernity and Mystical Romance* (Austin: University of Texas Press, 1994). *Hüsn-ü Aşk*'tan aktardığım alıntıları, Abdülbaki Gölpınarlı'nın Galip'in kendi el yazmasına dayanarak 1968'te yayınlanan eleştirel baskısından aldım (İstanbul, Altın K.). 1975'te Hüseyin Ayan ile Orhan Okay, aslını belirtmedikleri *Hüsn-ü Aşk*'ın başka bir nüshasını sunmuşlardır (İstanbul, Dergâh Yay.). Sanırım aslı ya Ebüzziya Tevfik'in (1304/1886-7) ya Tahir ül-Mevlevi'nin (1339/1923) Bulak baskısının (Kahire 1252/1836) yeni baskısıdır.

Metis Yayınları'nda Yeni Kitaplar

Bahar - Yaz 1996

Murathan '95, Murathan Mungan, Metis Edebiyat
Lucas Diye Biri, Julio Cortázar, Metis Edebiyat
Muska, Sadık Yemni, Metis Edebiyat
Son Tiryaki, Müfit Özdeş, Metis Bilimkurgu
Hayali Doğu, Thierry Hentsch, Tarih ve Toplum
Hayatımı Yaşarken, Emma Goldman, Kadın Araştırmaları
Sıcak Yuva Masalı, Derleme, Kadın Araştırmaları
Dağdakiler, Kadri Gürsel, Siyahbeyaz-Metis Aktüel
Altı Ay Bir Güz, Bilge Karasu, Metis Edebiyat
Kızıl Gezegen, Robert A. Heinlein, Metis Bilimkurgu
Göz ve Tin, Maurice Merleau-Ponty, Felsefe
Yer Açın! Yer Açın! Harry Harrison, Metis Bilimkurgu

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 9, 80060 Beyoğlu, İstanbul, Tel. (212) 245 4697, Fax. (212) 245 4519

ORHAN PAMUK'UN *KARA KİTAP*'I

Juan Goytisolo

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanının[1] ortaya çıkması yalnızca Türk yazınında, ya da şimdilerde büyük bir gelişme göstermekte olan Türk asıllı yazarlar ortamında –Emine Sevgi Özdamar'ın Almanca yazdığı ve Miguel Sainz'ın İspanyolca'ya yetkinlikle çevirdiği güzel ve özgün romanını düşünüyorum– değil, bu yüzyıl sonunun çoğunlukla tutucu ve kansız kalmış Avrupa yazını ortamında da önemli bir olay. Proust, Joyce, Biely, Svevo, Celine, Döblin, Bulgakov, Faulkner, Lowry, Gadda, Arno Schmidt, vb. yazarların dönemi kapandıktan sonra, yenileyici atılım Latin Amerika'dan geldi. Son otuz yılın en özlü ve zengin yapıtlarını Cervantes ve Góngora'nın Borges ve Lezama Lima tarafından gerçekleştirilen modern "okuma"sına borçluyuz; altmışlı ve yetmişli yıllarda roman türünün görkemli serpilişi bunun sonucuydu. Ancak Yeni Dünya'nın genç yazarları ustalarının düzeyini tutturmuşa benzemiyorlar; yaratıcı güç ve canlılık bize şimdi Türk (Orhan Pamuk), Mısırlı (Cemal Ghitani) ve (genellikle İngilizce yazan) Hindistan altkıtası yazarlarından geliyor.

Kara Kitap'ın konusu ilk bakışta polisiye roman türünde. Başkişisi –Galip adında silik bir avukat– günün birinde eşi ve kuzini Rüya ile kuzeni –Rüya nın üvey kardeşi– ünlü gazeteci, *Milliyet*'in köşe yazarı Celâl'in aynı zamanda ortadan kaybolduklarını fark ediyor. Onun böyle esrarlı biçimde kayıplara karışan iki yakınını arayışı romanın aşağı yukarı yarısını kaplıyor, çünkü giderek fark ediyoruz ki, o arayışın olaylarını ve serüvenlerini anlatan bölümlerin arasına, birinci kişinin ağzından yazılmış başka parçalar da yerleştirilmiş: Celâl'in yayımladığı makale ya da köşe yazıları. Böylece yazarın anlatıcılık hüneri ikiye bölünmüş bir öykünün, Gaudí mozayiği* örneği paramparça bir anlatı üstüne temelleniyor, ikiye ayrılarak bir panayır aynasındaymış gibi yansıyan bir "okuma" söz konusu. Böylesi bir sıralama yapay ve düzeneksel gelebilirdi, ancak Orhan Pamuk bölümleri kaynaşık zincirleme öğelerle birleştirip, iç içe geçire-

* Juan Goytisolo'nun hayran olduğu çağdaş Katalan mimar Gaudí, yazarın gerek anlatı, gerekse deneme ve eleştiri yazılarında sık sık yinelenen bir gönderme konusudur. (ç.n.)

1. *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul, 1990. *Le livre noir*, Gallimard, Paris, 1995.

rek kaynaştırma işini kendi üstleniyor: Bir bölümün son tümcesiyle bir sonrakinin konusunu öneriyor, ya da ana öyküde önceden sunulan, başlıklara ilişkin somut değinmelerle –"Alâaddin'in dükkânı", "Cellât ile ağlayan yüz", "Şehzadenin hikâyesi", vb.– az sonra ya da yüzlerce sayfa ileride belirecek yazıları öneriyor. Bu ipuçları, Parmak Çocuğun yola serptiği minik taşlar gibi, dikkatli bir okura metnin girift ormanında yol gösteriyor, yine de orada gönlünce yitmesine olanak bırakıyorlar; okur, sonunda, İstanbul sokaklarını arşınlarken kentsel ormanda yolunu kaybetmekten keyif alan benim gibi bir yıllanmış tabantepiciye dönüyor.

2

Yüzeyleri cilalanıp parlatılmış kolay tüketim romanlarından farklı olarak, Orhan Pamuk'un asıl başkişisi İstanbul olan romanı, kentin derinliklerine, dokusunun tâ içlerine sızıyor, onun peşpeşe çehrelerini, üst üste yığılmış katmanlarını karanlıktan çekip çıkarıyor, modern metropolün temelindeki sönmüş uygarlıkların dehlizlerine, yeraltı sarnıçlarına el atıyor: Bizantion, Buzos, Nova Roma, Constantinopolis... Farklı düzlemlerin yorulmak bilmez okuyucusu olan yazar, o düzlemlerden yararlanarak, lağımlara boşaltılmış gerçeği yeniden yapılandırıyor, tarihsel birikim katmanlarının tümüyle örtüşmediğini ve bir değerli mineral gibi, milyonlarca yayanın çiğnediği kent yüzeyinde yer yer belirdiğini gösteriyor. Bu karmakarışık, melez kentin imgesini gündelik yaşam çarkının boğamadığı bir görünüm gücüyle yüceltiyor roman: hazır klişelere karşıt dikilen bir görünümle.

Bundan birkaç yıl önce, İstanbul üstüne yazdığım bir metinde, ünlü dilbilimci Iuri Lotman'dan birkaç satır aktarmıştım: "Kent öyle bir düzenektir ki, kendi geçmişini hiç durmadan yeniden yeniden yaşar, böylelikle o geçmiş yaşanan günle sonuçta eşsüremli olarak yüzleşme olanağına sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, metropol, kültür açısından zamana karşı çıkan bir düzenektir." O zaman hatırlattığım eşsürem ve artsürem oyunlarının işte o bilgece birleşimi romancının yaratıcılık girişiminin üretici çekirdeği ya da güç kaynağı olur. Galip'in, Celâl ile Rüya'nın belli belirsiz izlerini sürerken sokaklarını arşınladığı İstanbul bir *palimsest* kent*tir, ve onun yapılandırılma işlemiyle roman başka bir yerde *kent-metin* diye adlandırdığım şeye dönüşüyor: "Büyük kentin tarihsel ve etnik düzlemlerinin bitiştirilmesi, diye yazmıştım, zaman ve mekân çatış-

* *palimsest*: Ortaçağ'da, üzerine yeni bir metin yazılmak için yüzeyi iyi kötü kazınarak hazırlanan parşömende eski metnin yer yer varlığını koruması. (ç.n.)

malarının, melezleşme olgularının ve söylemlerin dinamik karmaşasının doğmasını ve çoğalmasını sağlar; benim gözümde modernliğin şaşmaz damgasını temsil eden şeylerdir bunlar." Karmakarışık, dört bir yana dal budak saran yapısıyla *Kara Kitap* işte binyıl sonumuza ve onun sakıncalı dünya tasarımına özgü bu stereofoni ve ses çoğulluğu estetiğinin enfes bir örneğini oluşturuyor.

Kemalizm'in, yoksullaşmış, kansız düşmüş, kölece bir Avrupa taklidine hükümlü kültürü karşısında, Orhan Pamuk Gaudı'nin özdeyişini benimsiyor: "Özgünlük öze geri dönüştür." Ve İstanbul bir anda, gerçekçilik iddiasındaki nice roman ve anlatının sahnesi, tarihsel arkaplanından kopuk, yavan bir kent olmaktan çıkıyor, kitabınkilere koşut bir boyut ve birikim ediniyor:

> Tıpkı, daha oluşumunu tamamlamakta olan bir gezegenin yüzeyi gibi üzeri beton, taş, kiremit, ahşap ve pleksiglas ve kubbeyle kaplı inişli çıkışlı şehir parçacıkları, sanki ağır ağır aralanacaklar ve karan... içinden esrarlı yeraltının alev rengi aydınlığı sızacaktı.

İzlek-kentle dil-romanın kaynaşması böylece tamamlanmıştır. Başkişisinin kenti sokak sokak arşınlayışı, okurun yazınsal mekânı arşınlayışına dönüşüyor. Orhan Pamuk derinliklere dalmanın tehlikelerini üstlenmiş olarak, girişimine bizi de ortak ediyor. Serüvenimiz onun bu gözüpek, benzersiz yeraltı yolculuğunun serüvenidir.

3

Kayıplara karışan Celâl'in günlük yazılarından oluşan bölümlerden birinde – 'Bedii Usta'nın Evlatları"– romancı bizi geleneksel Türk toplumunu temsil eden mankenler üreten bir imalatçının müzesine götürüyor. Bedii Usta, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki harıl harıl Batılılaşma döneminde kuyumcu özeniyle yaptığı o mankenleri şık Pera semtindeki –bugünkü Bey oğlu– yeni terzihanelerin, konfeksiyon mağazalarının sahiplerinin hizmetine sunmuştur ama nafile, üzülerek fark etmiştir ki hemşehrilerinin o gerçek kopyaları, o sahici Türkler müşterileri ilgilendirmiyor. Türkler artık Türk olmak istemiyorlarmış, başka bir şey olmak istiyorlarmış: Avrupa'dan ithal edilen bakımlı, tıraşlı, diş macunu gülüşlü mankenleri taklit etmeliymiş. O zaman Bedii Usta bir halkın yaşam biçimi, giyim kuşamı, abecesi, tarihi, teknolojisi değiştirilebilir ama, hareketleri değiştirilemez diye düşünmüş. Gelgelelim bir süre sonra yanıldığını anlamış: Sinemanın ve sinema artistlerinin yüzünden insanlar kendi tipik hareketlerini ve davranışlarını bırakıp başka halklarınkini benimsiyorlar, beyaz perdede gördükleri kişilerin hallerini, dileklerini, emellerini ediniyorlarmış.

Celâl'in köşe yazılarında –yalnız mankenler değil, "Alâaddin Dükkânı',

"Şehzadenin Hikâyesi" ve daha başkaları da– Türk toplumunun günümüzdeki kimlik ve değerler bunalımına parmak basılıyor. Cumhuriyet'in ilânı ve yeni devletin Batılı ve laik temellere oturtulması hiç kuşkusuz Türkiye'yi Müttefiklerin arasında paylaşılmaktan ve Batı Anadolu'daki Yunan işgalinden kurtarmıştır: Ne var ki o sonuca ulaşılmak için başvurulan yordam geçmişle olan bütün köprülerin yakılmasına, halkı belleğinden ve bazı yüzlerce yıllık gelenekleriden yoksun bırakan bir beyin operasyonuna malolmuştur. "Banyo teknesindeki kirli suyla birlikte bebeği de fırlatıp atan" o kökten tedavinin sonuçları bugün giderek artan bir şiddetle kendini göstermekte: kapıdan kovulan şeyler hırsız gibi pencereden girmekte. Her şeyi sil baştan etme girişimi temelde yatan değerlerin ne denli dirençli ve köklü olduğunu hesaba katmaz, oysa onlar fırsat verildiği anda var güçleriyle fışkırmaya hazır bekler. Batı'nın ilke ve kurallarına, onları doğru dürüst özümsemeden taklitçilik yoluyla sarılarak Osmanlı'nın zengin ve birçok bakımdan hayranlık uyadırıcı uygarlığına sırt çevirmek – böylece, inanılmaz bir kısa görüşlülükle o uygarlığı dinci ve aşırı milliyetçi partilerin eline terk etmek– hatalı, tepki uyandırıcı bir intihar politikasıdır. Yeni Türk Devleti –ve onun izinde laik ve Marksist aydın kesimi– kültür geleneğiyle çağdaşlığı henüz uyumlu biçimde bir araya getirebilmiş değil. Bu kargaşalı binyıl sonunda Yunus Emre benim bir çağdaşımdır; Nazım Hikmet ise, iyi şair olmakla birlikte, çağdaşım değildir.

Kara Kitap bu tartışmaya, basitleyici şemalara ya da kesinkes dogmalara başvurmaksızın yaklaşmak gibi büyük bir işi başarıyor: O amaç için seçilen araç kolay yanıta ve herderdedeva ilaca yönelme eğilimini yasaklıyor. Roman, Cervantes'ten bu yana, kuşku diyarıdır, bilmeden "Cervanteslik eden" Orhan Pamuk da okuru zaten tedirginliğe sürükleyen kararsızlıklara ve sorulara yenilerini ekliyor:

> Anne çocuk, kadın erkek, ihtiyar genç herkesin hep aynı resmi, gözünden kocaman bir damla yaş akan mahzun ve Avrupalı suratlı çocuk resmini anlaşılmaz bir istekle alıp duvarlara, kapılara asmasını nasıl anlamak gerekiyordu?

Celâl'in Bedii Usta'yı anlatan yazısından yirmi yıl sonra, Galip, dehlizsi-hayaletsi bir İstanbul'da kuzenini arayış serüveninin özgün olaylarından birinde, kabak kafalı fötr şapkalı esrarengiz bir adamla, artık bir mahzende gömülü bulunan manken müzesini ziyarete giden Celâl ile röportaj yapmak isteyen bir grup BBC muhabirini kentin nemli barsaklarında dolaştırır: gizli tarihin yeraltındaki dehlizlerine ve dolambaçlarına hapsedilmiş, öc almak için gün ışığına çıkacakları anı beklemektedir mankenler. Bedii Usta'nın torunlarının ve öğrencilerinin uğraşı Freud'un "bastırılmış öğelerin geri dönüşü" diye adlandırdığı şeye duyulan sarsılmaz inançtan kaynaklanmaktadır: Bir efsanevi Doğu ile, siyasal-ekonomik egemenliği ve medyasının gücü sayesinde dokunduğu, ele

geçirdiği her şeyi tekdüzeleştiren, pul eden tesviyeci ve kaba bir Batı arasındaki sonu gelmez çekişmenin yeni bir aşaması olur bu.

Celâl'in yazılarında şehzadeye söylettiği düşünceler Jön Türkler'in savundukları, daha sonra da Kemal Atatürk'ün gerçekleştirdiği Avrupalılaşmayı ters yanından yaşayanların tarihsel travmasını yansıtır: "Kendileri olamayan bütün kavimler, biri ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, karışmaya, unutulmaya mahkûmdurlar çünkü." Bu fazlasıyla karamsar kehanet, İspanyollar'ın gelişinden önceki Amerika kültürleri gibi dünyadan kopuk, ilkel, ya da tarihsel yalnızlıklarının kurbanı uygarlıklar söz konusu edildiğinde geçerli olsa da, Türk uygarlığı gibi, yabancı kültürlerle sürekli karışımın ve çatışmanın ürünü bir büyük uygarlık söz konusu olduğunda doğrulanmaz. Her çağda, dünyaya ve onu ayakta tutan güçlere ilişkin belli bir tasarım daha öncekilerden baskın çıkar, ancak yine de onların izlerini silik yok edemez. Asur, Pers, Yunan, Roma, Bizans, Araplar, Haçlılar, Selçuklu ve Osmanlı sülaleleri Türk kültürünün farklı katlarını ya da katmanlarını oluşturmaktalar. Geçmişi yadsımak, sıfırdan başlamak ya da geriye sıçrayarak kendine "saf" bir kimlik biçimlendirmek girişimleri boştur ve başarısızlığa hükümlüdür. Kültürler geçirgendirler, etkileşim yoluyla birbirlerini karşılıklı bereketlendirirler: Bir toplama işlemidir bu, çıkarma değil; uygarlıklar birbirlerini ancak kısmen yıkarlar, ama bu arada kısmen bütünlerler de. Orhan Pamuk çapında bir romancı bunu çok iyi anlamış ve, "Batılılık" parıltısıyla körleşmiş meslektaşlarından farklı olarak, kökleri bin yıldan geriye uzanan bir Osmanlı, Fars ve Arap kimliği oluşturmuş kendine. Hetorojen ve besleyici bir yeraltının derinliklerine köksalmış – Simurg, Kaf Dağı, İbni Arabi, El Attar, İbni Zerhanî, El Kindî, İbni Tufeyl, Mevlânâ, Şeyh Galip, Hurufiler, Bektaşiler, vb.ne sık sık değinişi okuma alanının enginliği konusunda kuşkuya yer bırakmıyor; Cervantes yaratısının evrenselliğinden kaynaklanan şu modern "roman coğrafyası"nda (terim Carlos Fuentes'e ait) onun *edebiyat ağacı* gümrahlığı ve güzelliğiyle, yeni aşılanmış dalları ve dibinden fışkıran filizleriyle dikkati çekiyor.

4

Hurufiliğe ve Mevlânâ'ya göndermeler, bu "kent-metin"in içinde serpildiği, bir bitkinin doğallığıyla geliştiği kültür potasının temel bir bileşenini oluşturuyor.

XIV. yüzyılda Horasan'da doğmuş olan Fazlallah'ın peygamberlik kehanetleri Kuran'ın yazıldığı Arap harflerinin gözle görülmeyen gizemli anlamının çözümlenmesine dayanan, hem mistik hem devrimci bir harekete yol açmıştır. Bu

hurufilik öğretisi insan çehreleriyle, dilsel göstergeler ve insanlığın kurtuluşu arasında örümcek ağı gibi ince bağlantılar kuruyordu.[2] Mehdiliğini ya da peygamberliğini ilan eden Fazlallah ile başlıca müritleri sapkınlıktan hüküm giyip idam edilmişlerdir ama, hurufilik orta ve doğu Anadolu'da çeşitli maskeler altında varlığını sürdürmüştür; Celâl de, bu durumu, Türkiye'nin büyüleyici kültürel katmanlaşmasına duyduğu doymak bilmez merakın dürtmesiyle, öykünün zamanından yirmi yıl kadar önce keşfetmiştir.

Galip'in eşi olan üvey kızkardeşiyle birlikte birdenbire kayıplara karışan gazeteci, Fazlallah'ın gizli öğretilerinden esinlenerek, insanların "rüyalarla gerçekliği, şiirlerle hayatı, adlarla insanları birbirlerinden ayırt edemedikleri" çağları anımsamıştır; o çağlarda "yaşamlar ve öyküler öylesine sahiciydiler ki, kimse neyin aşama neyin öyküye ait olduğunu sormuyordu: Düşler yaşanıyor, yaşantılar yorumlanıyordu". Galip'in kuzeninin arşivindeki belgeler arasında bulduğu, F. M. Üçüncü tarafından yazılmış *Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı* başlıklı bir kitapçığın yarı gizli basımı Celâl'in gözünde hurufiliğin laikleşmesi anlamını taşıyordu: İçinde, Türkiye'yi kültürel çölleşmeden ve Batı'yı kölece taklitten kurtarmaya yönelik peygamberce kaygı, akılcı, matematik ve anlambilimsel nedenlerle savunuluyordu. Arap abecesinin kaldırılıp atılmasından sonra gizemli bilgilerin, dünyanın gizli merkezinin elden yitirilmesi Türk uygarlığını çekirdeklerin çekirdeğinden, yokluğunda her uygarlığın yolunu yitirip kaçınılmaz biçimde kaybolacağı o yeraltına gömülü gizemden yoksun bırakmıştı. Belki de Cumhuriyet'in "siyasal yozlaşması"na karşı askeri darbeleri kotaranlar gibi "idealist" bir subay olan Üçüncü, böylesi bir felaketi önlemek için, esrarın Atatürk'ün ithal ettiği yeni abecenin 29 harfinde ve gelecek bir Mehdi ya da kurtarıcı figüründe aramayı öneriyordu. Mehdi'nin gelişini müjdeleyecek işaret üstüne şunları yazıyordu subay:

> Sözgelimi, bir gazeteci düşünelim. Her gün yazısı yurdun dört bir yanında yüzbinlerce kişi tarafından okunan bir köşe yazarı, Mehdi'nin yol gösterici gizli işaretlerini yayabilecek kişiye iyi bir örnekti. Esrarı bilmeyenler için bu köşe yazarının yazılarının yalnızca tek bir anlamı olacaktı. Görünen düz anlamı. Şifrelerden formüllerden haberli olanlar ise, harflerin ikinci anlamlarından yola çıkarak gizli anlamı da okuyabileceklerdi.

O tanınmamış subayın –yazar onun adının Mehmet olduğunu romanın sonuna değin ustalıkla gizliyor bizden– Mehdi'nin habercisine dönüştürdüğü Celâl'e bu açıkça değinişi bize bir ipucu veriyorsa da, durum Celâl ile Rüya'nın ardından Mehmet Üçüncü'nün ölümüyle de açıklanmıyor. Bir yere bağlanma-

2. Hurûfîliğin ilk öncülüğünü Şii Mughira İbni Said'in (VIII. yüzyıl) eskatolojik Mesihçilik kuramında görüyoruz: Buna göre Tanrı'nın görüntüsü bedeni Arap harflerinden oluşmuş ışıktan bir adam gibiydi. Bacakları *elif*'ti, gözleri *ayın* dı, cinsel organı *hâ* idi. Bkz. Pierre Lory, "Le livre comme corps de Dieu", *Magie du livre, livres de magie*.

yan o ipucunun esrarı hurufiliğin ışığında yorumlanabilir. Roman, Orhan Pamuk'un tasarladığı biçimiyle, aynı zamanda imanın yerini oyunun, mizahın, alaycılığın aldığı eski kehanet edebiyatının laikleşmiş bir örneği: Burada, kutsal olan şeyler kutsallığını yitiriyor, ama tılsımlı gücünü yazın bağlamında düşleme bırakıyorlar.

Celâl'in "Hepimiz Onu Bekliyoruz" başlıklı yazısı onun Türk tarihinin değişmez bir öğesi sayılan kurtarıcı beklentisi konusundaki çoğul görüşünü özetliyor: Doğu yanlılarıyla Batı yanlıları arasındaki çatışmalara onları göreceleştiren ve gülünçleştiren bir tarihsel prizmadan bakılıyor. Bektaşiliğin peşpeşe değişimlerini anlatan keyifli olay bunun bir örneği: İlkin Nakşibendi tarikatının kisvesine bürünüyor, sonra Arnavutluk yanlısı Marksist-Leninist Devrimci fraksiyonun. Rüya'nın fraksiyon liderlerinden biriyle üç yıllık evliliği boyunca militanlık etmesi anlatıcının geriye doğru bir sıçrama yaparak, düşlerin bir kez daha gerçeğe karıştığı zamanlara, aşırı söylemlerin ve ideolojik fantezilerin çılgın yıllarına dönmesine olanak veriyor. Galip'in söz konusu fraksiyonun ancak erbabının anladığı zikzaklar çizen siyasal edebiyatı üstüne fikir danıştığı arkadaşı beklenmedik ve özgün bir kuram ileri sürüyor: Arnavutluk yanlıları o eski Osmanlı tarikatının şeyhlerince maşa gibi kullanılmışlardır:

> Bu siyasi örgüte katılan gençler Bektaşi olduklarını bilmiyorlardı; hayır, bütün bu işin orta kademe parti yöneticileriyle Arnavutluk'taki bazı Bektaşi şeyhleri arasında yapılmış gizli bir anlaşmayla düzenlendiğinden büyük bir çoğunluğun, belki de üç-beş kişiden başka hiç kimsenin haberi yoktu; hayır, örgüte katılarak günlük alışkanlıklarını, hayatlarını tepeden tırnağa değiştiren bütün o iyi niyetli fedakâr gençlerin, törenler, ayinler, birlikte yenen yemekler, yürüyüşler sırasında çekilen fotoğraflarının Arnavutluk'taki bazı Bektaşi Babaları tarafından tarikatlarının bir uzantısı olarak değerlendirildiği akıllarının köşesinden bile geçmiyordu.

Türkiye'deki sol uçlara ufacık bir devrimci grubun başından geçen olaylar aracılığıyla bu "prizmatik" bakış, militanların eylemlerini yüzlerce yıllık bir tarihsel tabloya yerleştiriyor: Kurtarıcı peygamber beklentisinin sapkın ve devrimci örneği bu, yani F. M. Üçüncü ile devrimci subayların verdikleri vâzın öteki yüzü. Galip'in Rüya'nın nerede bulunduğunu araştırırken eski kocasını ziyareti kitabın ince alay ve mizahla örülü birçok bölümünden birini oluşturuyor. Arnavutluk fraksiyonunun eski ideoloğu kendisine malum olan dinsel görüntülerle Türkiye'nin kurtulacağı yolunda yeni imanını dile getiriyor: Bir beyaz Kadillak'a binmiş, Peygamber ve torunları Hasan ile Hüseyin'in yanında İstanbul'u dolaşacağını düşlüyor. Proletarya diktasından geçerek eşitlikçi bir toplum arayışı, mistiklerle ermişlerin Kaf Dağındaki efsanevi Simurg'a vecd halinde uçuşlarının yeni bir olayı sayılıyor.

Mevlânâ'ya göndermeler de temel bir önem alıyor. Konya'nın büyük mistiğine aldanmış bir deneme yazımda ("Semâzen Dervişler", *Aproximaciones a*

Gaudí en Capadocia da*) Mevlânâ'nın, şiirin ortadan kaybolan Şems'i nasıl şiirin aydınlatıcı yolundan giderek kendi gönlünde bulduğunu anlatmıştım: "Ondan çok uzaklarda olsak da / bedensiz ruhsuz aynı ışığız. / Eğer istersen gör onu; eğer istersen gör beni... / Ben O'yum, O da ben, ey arayan!.. Madem ki ben O'yum, niye artık arıyorum ki öyleyse? / Ben O'nun kendisiyim ve anlattığım kendimdir. / Ben kendimin gözleyicisiyim kuşkusuz." Celâl'in "Göz" başlıklı yazısı da yine *Mesnevî* ile *Divân-ı Şemsi Tebrizî*'nin laikleşmiş bir okumasıdır. Mevlânâ'nın ünlü "Görenle görülen sende bir olur" dizesi yazar tarafından binbir biçimde açıklanıyor: Geceleyin kentin ıssız sokaklarında avare dolaşırken kendisini bir Göz izliyor:

> Bakışımın, az önce gördüğüm o "göz"ün bakışı olduğunu hissettim. Demek ki şimdi ben az önceki "göz" olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum.

Romancının ikileşme ve bakışım teniğine uygun olarak, kuzeninin Celâl'in adresini arayışı da kayıplara karışan Şems'i arayan Mevlânâ'nın izinde ilerliyor. Onu da bir Göz izliyor –daha ileride söz edeceğimiz fötr şapkalı kabak adamın gözü– ve, o da ilerledikçe, aradığına yaklaştıkça, yavaş yavaş onunla özdeşleşiyor: Mevlânâ'nın Şems'in adını sahiplenip *Divân*'ı sevgilisinin adıyla yazdığı gibi, Galip de kuzeninin kayıplara karışmasından sonra, kendi yazılarına Celâl imzasını koyacaktır. Öyküler giriftleşiyor, belirtiler birbirlerine karışıyor, kaynaşıyorlar. El yordamıyla ilerlediğimiz aynalar tünelinde, Şemsi Tebrizi'nin içine atıldığı kuyu Celâl tarafından İstanbul'da çocukluğunun geçtiği binadaki apartman aralığı olarak betimleniyor.

Kentin ürettiği zamansal-uzamsal çatışmalar böylelikle romanın uzamında eğretileme yoluyla yeniden üretilmiş oluyor. Türk toplumunu belli aralıklarla sarsan bunalımlar, kültürün ve tarihin ışığında, bilinçlerin dibinde gizli duran geçmişin tekrar tekrar ortaya çıkması olarak yorumlanabilir: Halkın rehberlere, mürşitlere, asker ya da siyasetçi kılığında gelip gerçek sefalete ve yaralara parmak basacak, varsayımsal bir iç düşmanı işaret edecek kurtarıcılara gereksinimi vardır. Celâl'in yazıları Türk tarihinin –aslında Türk tarihine özgü olmayan– bu değişmezini acı acı vurguluyor: "Umutsuzlara sefaletin sorumlusu olan bir suçlu göstermeli ki, onun başının ezilmesiyle cennetin yeryüzüne ineceğine inanabilsinler." Aldatılanlar yaşamlarının değişmediğini fark ettiklerinde ise sahte rehberlerine başkaldıracaklar ve yeni bir çevrim başlayacaktır." [3]

'Hepimiz Onu Bekliyoruz" başlıklı köşe yazısında verilen buruk tarih dersi iç karartıcı bir kehanetle sona eriyor: F. M. Üçüncü gibi fanatik ve ermişlerin

* J. Goytisolo, *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Mondadori España, Madrid, 1990. (ç.n.)

3. Cemal Ghitany'nin enfes romanı *Zeyni Barakat*, Libertarias Yay., Madrid, 1995.

müjdeledikleri sahte peygamber, yazılarında varolduğu sanılan anahtarın uyandırdığı aldatıcı umutları yaşamıyla ödeyecektir. Romanın sona ermesinden üç yüz sayfa önce, Celâl yapıtın ve kendi yaşamının sonunu köşe yazısının sonunda önerir:

> Böylece, yıllarca onlara umut verdiğin ve yıllarca onları kandırdığın için, artık alışıp sevmeye başladığın çamurlu sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar.

5

Mevlânâ-Şems ve Galip-Celâl koşutluklarında gördüğümüz üzere, bakışımlı özdeşleştirmeler romanın örgüsünün ipucu olma niteliğinde.

Rüya'nın kayıplara karışmasıyla –türün kurallarına aykırı olarak, yazar onun kişiliğini tedirginlik veren bir loşlukta bırakıyor – ne yapacağını şaşıran Galip bir detektife dönüşüyor, araştırmaları da kendisini doğallıkla kuzeninin *Milliyet* gazetesindeki yazıhanesine sürüklüyor. Onu orada bulacağı yolunda bir aldanmayla beslenen ilk düşüncesi –ona bir müşterisini karısının hiç nedensiz terk ettiği yalanını uydurarak bir köşe yazısı yazmasını istemek– daha sonraki gelişimin tohumunu içeriyor. Yüz sayfa sonra, Beyoğlu'nda bir kahvede Celâl'in köşe yazısını yeniden okuduğunda, oradaki fikirlerin, her ne kadar gazetede basılıysalar da aslında kendisinin oldukları yolunda garip bir izlenime kapılıyor. Rüya ile üvey ağabeysinin –kuzeni ve eniştesi– aynı anda kayıplara karışmasıyla saplantılara kapılan Galip Celâl'in boş apartman dairesine giriyor, yazılarını karıştırıp inceliyor, giderek yavaş yavaş onun belleğini sahipleniyor, onun pijamasını giyiyor, onun yatağında yatıyor, birisinin kapının altından içeriye attığı onun son yazısının müsveddelerini düzeltiyor ve işini tamamladığında, "Yazıyı bitirdiğinde –diyor anlatıcı– Celâl'in de her sabah üzerinde bir mavu çubuklu pijamayla bu masaya oturup aynı kalemle düzeltmeler yaparken sigara içtiği aklına geldi."

Celâl ile Rüya'nın yerini bulmak için bir haftalık çabasını birdenbire kendisinin kuzeninin (ve belki de Rüya'nın) kendisi için kurdukları, kendisinin bir kişisi ya da oyuncusu olduğu bir oyun olarak yaşamaya başlıyor. Celâl'in kafasından çıkmış bir yaratık olarak Galip onunla özdeşleşiyor (Mevlânâ'nın Şems ile özdeşleştiği gibi): "Ben bunu yazmayı da başarabilirim!" diyor kendi kendine. Zaten okuma işlemi ötekinin belleğini sahiplenmenin ve özümsemenin yolu değil de nedir? Kuzeninin yedek bıraktığı köşe yazıları tükenip de *Milliyet*'in Yazıişleri yeni yazı beklentisiyle sabırsızlanınca, Galip kuzeninin emektar Remington'unun karşısına geçip onun köşe yazısını bir solukta yazıve-

riyor. "Rüyamda en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm," diye yazıyor. Koltuğunun altında Celâl'in ağzından yazılmış birkaç yazıyla gazetenin yazıişlerine gidiyor ve sahteciliğini kimse fark etmeksizin, kuzeninin adına teslim ediyor Giderek kendi beni boşalıyor, onun yerini Celâl'inki alıyor, ve ertesi gün, onun apartman dairesinde kendi kaleminden çıkma yazıyı *Milliyet* gazetesinde okuyor:

> Elindeki adreslerin birindeki bir evde Celâl'in kendi köşesinde yayımlanan bir başkasının yazısını okuyuşunu hayal etti."

Özdeşleşme oyunu Pera Palas salonlarında da sürüp gidiyor: Orada BBC televizyonunundan bir ekip orada Celâl ile 1980 askeri darbesinden önceki aylarda ülkedeki terör ve siyasal gerilim konusunda röportaj yapmak istemektedir. Galip kuzenini bulamamıştır –aslında yokluğuna da iyi alışmıştır doğrusu–, ama bir cesaret, ekibe yardımcı olan meslaktaşına röportajı kendisiyle yapmalarını öneriyor: Artık tek yapacağı Celâl'in kendisi olduğunu söylemektir. Kuzeninin kimliğini üstlenerek kamera karşısına geçiyor ve onun yazılarında yayımladığı öykü ve gerçek olayları bir bir anlatıyor. Arayanla aranan arasındaki kaynaşma tamamlanmıştır artık: Mevlânâ'nın Şems için söylediği üzere, o andan başlayarak, arayış anlamsız kalmıştır.

Kuzeninin barınaklarından birine sığınmış ve değişim geçirip Celâl'e dönşmüş olan Galip, köşe yazarını arayan bilinmedik birinin telefonunu yanıtlıyor. Adı ve soyadının sahteliği belli olan telefondaki kişi –telefonun öbür ucunda bulunduğunu sandığı– Celâl'in adresini alabilmek için ısrar ediyor, kendisine önemli bir sır vereceğini söylüyor: Bir grup yurtsever subay hükümet darbesi yapmak üzeredirler. Galip güvenemiyor ve konuşmayı kesiyor. Yirmi dört saat sonra telefon yeniden çalar: Aynı erkek sesi kendisini ivedilikle görme isteğini yineliyor. Köşe yazılarının sürekli bir okurudur, onları ezbere bilmekte, en ufak ayrıntılarına değin ezbere yinelemektedir. Galip tavrını değiştirmezse de, kayıp kuzeninin dairesine her gittiğinde meçhul kişi telefonlarıyla kovalıyor kendisini. "Kardeşim Benim" başlıklı bölümde Galip ile o kişinin konuşmaları yirmi sayfaya yakın sürüyor ve okura kitabın en olağanüstü bölümlerinden birini sunuyor. Meçhul kişi o noktada adının Mehmet olduğunu söylüyor: Celâl'in öylesine fanatik bir hayranı ki, yazılarını sanki kendi yazmışçasına biliyor. Celâl'in kimliğine bürünen Galip'in sorularına olağanüstü bir öğrencinin kesinliğiyle eksiksiz yanıt veriyor. Köşe yazarının geçmişini ve belleğini o da sahiplenmiştir, sütunlarında anlattığı çocukluk anılarını ve aile portrelerini tıpatıp yinelemektedir. Galip ile Mehmet'in Celâl'den alıntılarla gerçekleştirdikleri edebiyat çekişmelerinde adamın ısrarlı yalvarmaları –"Adresini ver"– yinelenip duruyorsa da, öteki elinden gelen her yola başvurarak reddediyor. Cocteau'nun *İnsan Sesi*'ndeki dahiyane fikri Pamuk'un romanında bir acı çığlığına,

mengene gibi bir tehdide, sonu gelmez aşağılamalara, umutsuz bir yakarışa dönüşüyor. Yeni bir bakışımlı ikileşme: Mehmet, Celâl'in ikiziyle gerçek Celâl' den sözcükler ve alıntılar kullanarak konuşmaktadır. Ama köşe yazarının kaleminden çıkma paragraflar arasında, meçhul konuşmacının anımsattığı birinin üstünde durmakta yarar var, çünkü bunlar olayların daha sonraki gelişimini aydınlatmaıza yardım ediyor:

> 1962 yılının Mayısı'nda Kurtuluş'un arka sokaklarındaki bir evde inanılmaz bir öğle sevişmesinin ardından uyandığımda, yanımda çıplak yatan kadına derisinin üzerindeki iri benlerin üvey annemin benlerine benzediğini söylemiştim.

Ama Mehmet'in elinde bulunan ve "Türkler i yüzyıllardır sefalete sürükleyen tarihi bir esrarı çözen" gizli belgelerin çekiciliği bile Galip'in ihtiyat ve çekingenliğini yenemiyor, Celâl'in ikizi esrarengiz Mehmet kendisini görmekten kaçınan köşe yazarıyla tartışırken onun mutsuzluğuna zalimce değindiğinde bile kendini ele vermiyor: "Üvey kızkardeşinle buluşup onunla sabahlara kadar her şeyle alay edebilmek için, en saf, bizi biz yapacak en katıksız hikâyeyi, söyleyivermek için, avukat kocasına ne oyunlar ettiğinizi de biliyorum." Ama Galip artık Galip değil, Celâl'dir, onunla Rüya'nın avukat kocaya ettikleri oyunlar da umurunda değildir.

Kaderin telefon zili biçimindeki işaretleri Celâl'in ikizine aman vermeden izliyor. Bir sabah biri daha arıyor, ama bu ne Rüya'dır ne de Mehmet. Pek de genç olmayan bir kadın sesi sen diyerek "sevgilim" diye çağırıyor kendisini. Galip-Celâl şaşkınlığını belirtiyor, hanıma kim olduğunu soruyor. Sesin yanıtı şu oluyor: "Kim olabilirim ki? Emine, hayatının aşkı." Tutkulu itirazlar ve sevecen sitemlerle dolu bir monologda, Emine ona ordudan emekliye ayırdıkları eşi Mehmet'in kendini tümüyle tarih çalışmalarına verdiğini, kendisinin ise, tarifsiz yalnızlığı içinde, yalnızca onu, ebedi sevgilisini düşündüğünü anlatıyor: Kurtuluş'taki eski aşk yuvalarını boş yere arayıp da yıkılmış olduğunu görünce, onun aşkına bavulunu toplamış, kocasına birkaç satır yazıp bırakmış, öylece sokağa fırlamıştır, çaresiz kalmıştır, tehlikededir, çünkü Mehmet çılgına dönmüş, kendisini aramaktadır. Celâl ona adresini vermelidir: Onsuz, onun kollarının sıcaklığından uzak yaşayamayacaktır artık. Bir yandan Emine'nin "sevgilim"leri, bir yandan Galip-Celâl'in "hanımefendi"leriyle beneklenen telefon konuşması apansız kesiliyor. Birisi ahizeyi Emine'nin elinden kapıyor, yerini başka bir ses alıyor, Mehmet: "Emine dün bana her şeyi itiraf etti. Seni öldüreceğim." Kesintiyi izleyen upuzun monologda emekli subay Celâl'i öldürmek istemesinin nedenlerini açıklıyor, bu arada yeni koşutluk ve bakışımlar da sunuyor: Emine yalnız onu (Rüya'nın Galip'i terk ettiği gibi) terk etmiş değildir, o da kocasının aynı zamanda kuzinidir. Yazılarından birinde, Celâl Türkiye'de çok sık görülen akraba evlilikleriyle alay etmiştir ve ona, Mehmet'e –Galip'e

değil– yaptığı değinme kendisini derinden yaralamıştı. O küçümsemesinden ve şimdi anlatması uzun sürecek başka birçok nedenden ötürü sonunda onu temizlemeye karar vermiştir. Kendisi, yani Mehmet, yıllar yılı Emine'ye Celâl'in yazılarını okutmuş, tüm inancını ve güvenini o yazılardaki simgelerin gizli anahtarına bağlamıştır.

> O kadar çok hayalini kurar, o kadar çok düşünürdüm ki seni, bir noktadan sonra, sanki ikimiz arasındaki kişilik çizgisi hayallerimin sisleri ve dumanları arasında kaybolurdu [...] Bir hayranınla tanıştığımda senin hakkında söylenen inanılmaz övgüler sanki benim için söyleniyormuş gibi gelirdi bana [...] Daha sonraki yıllarda bu istek [özdeşleşme isteği] daha da şiddetlendi, iki kişinin bir yerde senden söz ettiklerini, seni okuduklarını görmeyeyim, hemen, "Beyler, Celâl Salik'e çok yakınsınız" demek isterdim.

Bakışımlar ve ikileşmeler bizi Cervantes ve Borges'de olduğu gibi "yolları çatallanan bahçe"ye iletiyor. Eşinin kayıplara karışmasından sonra Mehmet de Celâl'i aramaya başlamış, kuzenini İstanbul sokaklarında gölge gibi izlemiş, Kapalıçarşı dolaylarından Beyoğlu'nun en sefil gece kulüplerine dek gece gündüz onu ardından gözetleyen Göz'e dönüşmüştür: "Orada, bir masanın çevresinde oturan kalabalık, hepimiz bir hikâye anlattık."

O öykücüler sohbetinde bir hikâye anlatan uzun boylu adamı bulabilmek için *Kara Kitap* okuru 228 sayfa geriye gitmek durumundadır: Onun karısı da kararının nedenlerini açıklamak gereğini bile duymaksızın başını alıp gitmiştir (Rüya nın gidişinden sonra Galip'in de aynı şekilde konuyu Celâl'e önermeye niyetlendiğini anımsıyoruz). Söylendiğine göre aynı meçhul adam "birbirlerine olağanüstü benzeyen ve sonunda birbirleriyle yer değiştiren iki kişi" üstüne bir de roman yazmışmış. Akraba evlilikleri ve eşini terk etme olayları konularında bir dizi olaydan sonra, başında fötr şapkasıyla kabak kafalı adam yeniden ortaya çıkıyor: Celâl'i tanımayı isteyen ve adresini Galip'e soran bir emekli subaydır bu. Kendisi –yazar daha ileride onun bir ihtiyat albay olduğunu belirtiyor– Celâl'in yazılarının hastasıdır ve yeni bir Türkiye özleyenlerin o "yeniden dogmacı" mistisizmiyle doludur, ve dikkatli okura yapıtın başlarındaki *Harflerin Esrarı ve Esrarın Kaybı* kitapçığının yazarı emekli asker F. M. Üçüncü'yü çağrıştırır. Anlatıcı uzun boylu ihtiyat albayın (kabak kafalı adam) Celâl'e telefon eden Mehmet ile de kitabı yazan tanınmamış subayla da aynı kişi olduğunu açıkça söylemiyor, ama ustalıkla serpiştirdiği belirtiler yoluyla öyle olduğuna inanmamızı sağlıyor.

Işık-gölge oyunlarıyla ve esrarı korumak gereğiyle –Mehmet kendisi köşe yazarının öldürüleceğini önceden sezdirirken savunuyor bu gereksinimi–, Orhan Pamuk öykünün en önemli olaylarını ele vermekten kaçınıyor: ancak olup bittikten sonra yorumlanan Rüya'nın kayıplara karışması ve Celâl ile birlikte feci şekilde ölümü. Galip Mehmet ile Alâaddin'in dükkânının önünde sözleşti-

ğinde, onu öteki kaldırımdan boş yere gözledikten sonra, Pera Palas salonlarında BBC ile sahte röportajına koşuyor. Acaba karısıyla kuzeninin cesetlerini, ikisi birden apansız kaybolduklarından beri kendisinin oturduğu dairenin önünde bulacağından kuşkulanıyor mu? Rüya'nın korkunç cançekişmesi karşısındaki duyarsızlığı ve Celâl'in kimliğine rahatça bürünvermesi bunu düşündürüyor. Aynı nedenle, askeri darbenin tenhalaştırdığı bir ortamda, cinayetin soruşturmasına kayıtsız kalıyor. Aradan aylar geçtikten sonra –kitapta ayaküstü değiniliyor– gazetelerde albay Mehmet Üçüncü'nün öldüğü haberi çıkıyor ve çifte cinayetin sanığı da Celâl'in hayranı, onun köşe yazılarında iki kez söz ettiği bir biçare berber oluyor: Alın size bir ikileşme daha.

Rus "biçimci" okulunun kısa süreli parlak döneminde, Schklovski demişti ki, her önemli romanın tarihi, ardından yol açtığı yaratıcılıkla ölçülürmüş: *Don Quijote* ile, Cervantes'in o dahice icadından bereket alan yazar öbeği söz konusu olduğunda doğrudur bu. Yüzyılımızın estetiğine damgasını vuran romanların çoğu –Proust'un, Joyce'un, vb. yazarların romanları– için de o gözlem geçerlidir. Romanın konusu ya da dokusuna, o konu üstüne birtakım eleştirel, çoğunlukla da anahtar nitelikli düşünceler eşlik eder; roman –tıpkı meyvanın içindeki çekirdek gibi– kendi yorumunun tohumunu barındırır.

Kara Kitap'ın anlatıcısı, Galip'in Celâl'in yazıları hakkındaki izlenimlerini açıklarken, dolaylı yoldan eserin yapısına gönderme yapıyor: içlerine bir şeylere iletecek gibi görünen ipuçları serpilmiş öyküler, çocuklar için hazırlanmış bulmaca ve labirentlerdeki gibi, açıldıklarında daha başka kapılara ileten kapılar. Galip kendisi bu karşılaştırmayı 130 sayfa sonra geliştiriyor: içinde ikizlerin, gölgelerin, hayaletlerin barındığı ve ilkinin anahtarı yitirilmiş binbir oda iç içe. Yazarın roman tasarımı, tarihsel soyağacını arayışı, edebiyat ağacının köklerinin yüzlerce yıldır üst üste birikmiş katmanlara uzanışı, geçmişin yüce sesleriyle zamandışı bir söyleşiye iletiyor kendisini; benim anlatı serüvenim de aynı söyleşi üstüne temellendirilmiştir. "Önemli olan," diye yazıyor Celâl kendi köşe yazılarından söz ederken, " 'yaratmak' değil, yüzlerce yıl süresince binlerce beynin yarattığı harikalı başpapıtlardan yola çıkarak tümüyle yeni bir şeyler söyleyebilmektir."

Profesyonel edebiyat eleştirisi kendisinin önceden yapılandırmış bulunduğu kalıplara sığmayan eserlere hoşgörülü davranmaya alışkın değildir: Orhan Pamuk pek "Cervantesvari" olarak, kitabın bir bölümünü ("Üç Silahşörler") üç kurt gazetecinin keyifli söyleşisiyle, genç ve deneyimsiz Galip'e verdikleri babaca öğütlere ayırmış. Söylediğim nedenle, yazar klasik yapıtlarda *excusatio propter infirmitatem* [kendi yetersizliğini özür gösterme] denilen yordama başvurarak, kendi yapıtıyla eleştirmenler loncasının göklere çıkardığı daha basit ve yavan yapıtlar arasındaki farkları alaycı bir ifadeyle vurguluyor:

İşte, sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi "Rüya ile Galip" adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularıma ["iyi yapılandırılmış" kitaplarda olduğu gibi] yıllarca eşlik edecek o sayfalardan birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdığım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla baş başa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayal gücünüzle kurun diye.

Yazar, romanın *ayırıcı göstergesini* açık seçik belirttikten sonra, bizi, yapıtıyla kendisinin de zenginleştirdiği daha eski bir edebiyat ağacının varlığına gönderiyor: biri öbürünün anlatımlarından doğan, sonra kendi de ikileşerek bir üçüncüsünü doğuran ve böylece sonsuza değin uzayıp giden bir öykü. Yazar inancını da buna dayandırıyor: hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Evet tabii, yazı hariç.

7

Çocukluğumda dil becerimizi ortaya koyabilelim diye öğrettikleri bir tekerleme vardı:

"Kons-tan-ti-nopl-u kons-tan-ti-nopl-laş-tır-mış-lar,
Kim onu des-kons-tan-ti-nopl-laş-tı-ra-cak? *
Des-kons-tan-ti-nopl-laş-tı-ra-cak her kim olursa,
iyi bir des-kons-tan-ti-nopl-laş-tı-rı-cı olacak"

Kara Kitap bu tekerlemenin açıklaması gibi sanki: karmaşıklığı, zenginliği ve içerdiği hiyeroglifler okurun romanın yaratıcı serüvenine etkin biçimde katılması ve onu kendi serüvenine dönüştürmesi için en etkin dürtü oluyor. Yapıt palimsest kenti des-kons-tan-ti-nopl-laş-tı-rı-yor [yani Konstantinopl'u parçalarına ayırarak çözümlüyor]; birleştirilmiş ve parçalara ayrılmış katmanlardan oluşan böylesi cüretli bir dehlizin yazarı da kuşkusuz "iyi bir des-kons-tan-ti-nopl-laş-tı-rı-cı olacak."

İspanyolca'dan Çeviren: Gül Işık

* *desconstantinopolizar*: Yalnızca tekerlemeyi gerçekleştirme amacıyla uydurulmuş bir eylem kalıbı olduğundan çevrilmedi. (ç.n.)

YAPIÇÖZÜM VE KAYNAK SORUNSALI "M.C.ANDAY'IN KAYNAKLARI"

Melih Başaran

"ben yine işaretliyor ve çoğaltıyor(um)
bölünmeyi"
(J. Derrida, 1972: 328)

Bazı yargı organlarının kendilerini her basılı metin karşısında ilk elden bir "Eleştiri" (*critique*; Yunanca *krinein*'den: "yargılamak") kurumu olarak ikame etmeye çalıştıkları, "anlama", "yorumlama", "alımlama", "metinler arası ilişkileri (*intertextualité*) yeniden kurma" gibi Eleştiri'nin kendi tarihinden titizlikle çıkardığı temel öğelerin (kazanımların) ayaklar altına alındığı bu coğrafya ve bu tarihte "Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler" üzerine yeniden düşünmenin salt kuramsal, kısır kaygılarla sınırlı kalamayacağı açıktır. Nitekim bu hiçbir zaman da böyle olmamıştır. Eleştiri, yazınsal üretimin hep öteki kutbunu oluşturmuş, kısır kuramsal hizipleşmeler içine düştüğü nadir dönemler dışında, yaratıcılık açısından hiç de yazınsal üretimin kendisinden daha aşağı kalmamıştır.

Aşağıdaki metin, hem Türkçe'de geçici olarak "yapıçözüm*" sözcüğüyle karşılamaya çalıştığım Jacques Derrida'nın *deconstruction* diye adlandırdığı bir "okuma yöntemi"ni, genel çizgileriyle ve işlerliği içinde, yani belki de umulmadık yeni ayrıntılarıyla yeniden sergilemeye çalışacak, hem de Türk dilinin büyük ustalarından biri olduğu kuşku götürmez bir şairimizin bir kitabının yeniden okunmasına ayrılmış olacak. Bu kitap aslında içinde iki kitabı saklar: *Kolları Bağlı Odysseus* (1962) ve *Göçebe Denizin Üstünde* (1970). Benim göndermelerimde esas alacağım basım Adam Yayınları'nın 1985'te *Kolları Bağlı Odysseus* genel başlığıyla yayımladığı kitap olacak.

* Türkçe'de, "yapıbozma" ya da "yapı parçala(n)ması" şeklinde, diğer olası çeviri önerileri de mevcuttur.

Yapıçözüm Bir "Okuma Yöntemi" midir?

Her şeyden önce, yapıçözüm bir "okuma yöntemi" midir yalnızca? Kuşkuluyum. Burada konumuz "eleştiri" olduğu için ve de eleştiri genel başlığıyla yapıçözümün bir değerlendirmesini yapmak durumunda olduğumuz için böyle "ekonomik" bir ifade kullandım. Bunu kesin bir "yargı" olarak almamak gerek. Çünkü Derrida'nın son çalışmalarından da görülebileceği gibi,[1] "günlük bir olay", örneğin ABD'de bir grup polisin King adlı bir siyah Amerikalı'yı, amatör bir videocunun oradaki raslantısal mevcudiyeti (tanıklığı) önünde dövmeleri olgusu, ve bu video kaydının kamusal-medyatik alanda yaptığı bomba etkisi, bütün bir Amerikan özgürlükçü idealinin bir eldiven gibi ters-yüz edilmesinin de ötesinde (–'kamusal" unutma fenomeni hesaba katılmadığı takdirde–), yine bu kamusal alanı tersinmez bir şekilde *yapıçözüme* uğrattığı, bir "fotoğrafın arabı" gibi "Amerikan gerçeği"ni gözler önüne serdiği kuşku götürmez.

Demek ki, yapıçözüm için bir "okuma yöntemi" derken ya "okuma" sözcüğünü her türlü "iz"i içine alacak çok geniş kapsamlı bir ifade olarak anlamalıyız, ya da "okuma yöntemi" nitelemesinin yapıçözüm kavramının yalnızca bir yönüne karşılık geldiğini itiraf etmeliyiz.

Criterium

Eleştiri kavramına ilişkin olarak da tek çekincem, tabii şu meşhur *criterium* olacaktır. Yani, eleştiri için gerekli "kriter"lerin (kıstas) nereden geldiğinin sürekli sorgulanması sorunu. Bu sorgulama zannedersem herhangi bir "edebiyat eleştirisi" kuramının sınırlarını çok zorlayacak ve onu sürekli Felsefe'yle iç içe olmaya, giderek felsefi sorgulamanın kendisi olmaya zorlayacaktır. Bir sorunsallaştırma olarak bu sorgulama da en az Edebiyat'ın kendi kendisini sorgulaması/sorunsallaştırması kadar *bitimsiz* olduğuna göre, burada değinmek istediğim konu, yapıçözüm'ün de ne olduğunun (*quod*), nasıl işletilebileceğinin "hiçbir-şeyi-sınırları-dışında-bırakmayan" (*exhaustif*) bir dökümünün yapılamayacağı, hele hele "Yapıçözüm'ün Temel İlkeleri" başlığını taşıyacak bir yapıtın ne kadar oylumlu olsa da mümkün olamayacağıdır. Bunun da çok "basit", yani çok karmaşık bir nedeni var: Ne dünya tarihi ne de onunla yapışık giden Metafizik tarihi bitti. Ya da daha kısaca ve gizemli bir şekilde: İnsan ve zaman var. Bu

1. Burada söz konusu edilen, J. Derrida'nın "Les questions de responsabilité; secret, témoignage" başlığı altında 1993 yılında, Paris, Ecole des Hautes Etudes'de verdiği seminerlerdir.

yüzden, örneğin King olayında ters-yüz edilen Amerikan toplumu yine binlerce kez başka başka noktalardan yapıçözüme uğratılmaya ihtiyaç duyacak. Çünkü, canlı bir organizma gibi olan toplum, bir kertenkele gibi kopan kuyruğunu çabuk onarıyor tekrar kesilmek için. Kopan kuyruğun acısını ve de anısını taşıyan birine de her zaman rastlanmıyor. Ama "iz" var: yazı ya da manyetik kayıt. Bütün sorun da bu. Hangi acı/anı, hangi iz'de saklanabiliyor? İz'in ya da tercih ederseniz "im"in doğası ne? İşte yapıçözümü başlatan tartışmalar, ona "yapısalcılık-sonrası" nitelemesini haklı olarak yakıştırtacak, şu yapısalcılığın "imleyen/imlenen", "gösteren/gösterilen" ikililerı arasındaki ilişkilerin "doğasına" ilişkin yargılarına, çözümlemelerine yönelttiği kuramsal olmaktan öte "stratejik", "politik", Batı'nın (sınırları gittikçe belirlenemez olan) "tüm" Metafiziği'nin çözümlenmesinden ya da yeniden okunmasından çıkan "eleştiriler"...

İmdi, eğer yapıçözümün birtakım "çözümlemeleri", "eleştirileri" varsa, bunlardan en azından *krinein*'i (yargılamak) olabildiğince askıya alacak, yasa'yı imleyip uygulamaya çağırmak ("signifier la loi") yerine o'nu "işaretleyip bölecek" bir *criterium* çıkmaz mı? Çıkar elbet. Ancak bu "kriter"lerin dökümü eğer onların dönüşüm, yer değiştirme, kılık değiştirme olasılıklarını hesaba katmıyorsa (yani "kertenkele"nin kendini nasıl onardığını), artık "stratejik", "politik" olmaktan çıkacaktır. Ve sadece kuramsal bir "farklılık" öğesi olarak akademik el kitaplarında anılıp duracaklardır.

Her şeyden önce, her defasında Derrida'nın Felsefesi "özetlenmek" istendiğinde yapıldığı gibi, şu "kriter"lerden birkaçını çok şekilsel olarak biz de sayalım. Bunlar yapıçözümün peşine düştüğü tuzakların da bir dökümüdür:

a. "Gösteren" ile "gösterilen" (bu terimler aslında aldatıcıdır; çünkü burada söz konusu olan "anlamlama", *signification* olduğuna göre, "görünmeyen"i göstermek'tir esas olan) arasında doğal bir bağ yoktur. Sıklıkla var gibi gösterilir.

b. Bütün Metafizik tarihinde "gösterilen", ya da ona tekabül ettirebileceğimiz "kendinde şey", "değişmez temel" (*fond immuable*), "gösteren"e göre daha değerli bir konuma oturtulmuştur. Bu konum değerini, varsayılan bir "aşkın gösterilen"in (Tanrı) konumundan alır.

c. Yine bu tarihte, bu "gösterilen'e ulaşmak için ses ve söz, ilk elden, kaynağa en yakın işlevler olarak yüceltilmiştir. Ses'in maddiliği gözardı edilip, Dil de Psikoloji'nin bir alt konumu olarak değerlendirilmek istenmiştir: Dil bir dışavuruma, ifadeye indirgenmiştir.

d. Öngörülen ve varsayılan bir mevcudiyete (*presence*) ilişkin olarak ("gösterilen"), yazı ve tüm "maddi" iz, bir yabancılaşma, ihanet yargısı altında bırakılmıştır. Yazı'nın ve iz'in, "maddi/manevi", "var/yok" kategorilerini aşan, ya da bunları *aynı anda* öngören, erteleyici (ve) farklılaştırıcı (*difference*) niteliği fark edilmemiştir.

e. "Gösteren/gösterilen", "imleyen/imlenen" ilişkisini vareden şeyin metafizik adı olarak "gösterge" ya da "im" (*signe*) bu gelenek içinde, Yunanca'daki *soma-sema* ses benzeşimi uyarınca, gerek içinde canlı bir "ruh"u saklayan cansız bir *beden*, ceset, gerekse de *mezar, hapishane* olarak "canlandırılmıştır".

Her bir maddesi ayrı bir makale olarak geliştirilebilecek bu liste daha da uzatılabilir...

Bu maddelerden yalnızca birini, birincisini, alarak, bir "kriter" olarak bir işlerliği olup olmadığına, bize kara ile ak'ı birbirinden ayırıp bir yargılamaya gitmeye yarayıp yaramadığına bakalım: Gösteren ile gösterilen arasında doğal bir bağ olmadığını, değil Saussure Hegel bile bir açıdan kabul etmiştir. "Gösterge'nin keyfiliği" (*arbitraire du signe*) kavramı Saussure'ün tekelinde değildir. Ancak Hegel'de bu kavram, gösterge'nin bağımsızlığının, maddiliğinin altını çizmekten çok "tin'in özgürlüğünün ortaya çıkışını" desteklemek amacıyla kullanılmıştır (bkz. Derrida: 1972: 97-99). Buna karşın "gösterge'nin bağımsızlığını" tanımlayabilmek amacıyla yola çıkan ve bu kavramı kullanan Saussure, garip bir şekilde geleneğe bağlı kalarak, göstergebilim'i psikoloji'nin bir alt dalı şeklinde düşünmüş ve ona bağlı kılmıştır (Derrida: 1972: 86-87). Yani, aynı Hegel gibi (1972: 83-86)... Hatta Platon'un Kratilos diyaloğunda bile sözcüklerle şeyler arasında "doğal bir bağ" olup olmadığı tartışılmıştır. Bizim konumuz ise bunları burada tartışmak değil, yapıçözüme göre bir "kriter"in ne olup ne olamayacağını gösterebilmektir. Bu "kriter"lere göre gelenekten belli özel adlar çerçevesinde kesin kopuşlar olduğunu tanıtlayabilmek çok zordur. Hatta tam tersi bir şeyi tanıtlarlar. Bu da bizi söylem'in *karmaoluşsal* (heterojen) niteliğine götürür. Önemli olan, hangi stratejik anlarda söylem böyle "doğal bir bağ"ın bulunacağı kanaatinde olduğu alanlara doğru bir kayma gösteriyor, dahası kendini ayarlı bir şekilde (belki de "bilinci" aşan bir "ayarlama") bu alanın meşrulaştırılmasına veriyor, mümkün olduğunca bunun tespitidir.

Bu bir "kriter" midir? Böylesine kaypaklaşan, uçucu, belirsiz olmaya başlayan bir kriterle nasıl "verimli" olunabilir? İşte çağın anahtar kavramı: "verimlilik", "etkililik" (*efficacité*)!.. Belki de yapıçözüm tam da çağın bu hastalığına karşı direnerek bağışıklık kazanmaya çalışarak, Öteki'ye (bu bir metin olsun ya da bir olay, ya da tabii belirgin birisi) verdiği zaman ölçüsünde ona karşı haksızlık etmemeye, onun hakkında çabuk, acele karar verip (*krinein*) onu kurban etmemeye özen göstermesiyle bir anlam kazanıyor.

Tutku

Şimdi, dikkatli ve de naif (ya da naif olmaya çalışan), yani en iyi okuyucu soracaktır: "Peki, eğer şu sizin Bay Derrida, Bay King gibi birine, son çözümlemede (–belki de bir özür dilemeyle–), 'evet yapıçözümün yapabileceği bu kadardı, davanız duyuruldu, ama ben yargılama merciinde değilim, belki de davanız, ya da sizin gibilerin davaları yarım kalacak, düşecek, unutulacak ve size kimse aynı olayın yeniden cereyan etmemesi konusunda teminat veremeyecek,' diyecekse, ve sözlerini Bay King'in şaşkınlık dolu yüzüne karşı şöyle bitirecekse: 'Evet, dünya tarihi bitmedi, Metafizik tarihi de: İnsan ve zaman var,' bu sizin yapıçözüm yöntemi ne işe yarıyor o zaman?" Ben bu soruyu ciddiye alıyorum. Ama cevabım yok. Buna karşın yapıçözümün gerekliliği konusunda da bir kuşkum yok. Yalnız, bir *criterium* arayana, yani açıkçası tüm yapıçözümün gelip dayanacağı o noktayı arayana, o "criterium"u buralarda bir yerlerde, şu "naif okuyucuya" formüle ettirdiğim *tutku*'da aramalarını öneriyorum.

Bu tutku, yeryüzündeki bütün adalet arayışlarının varıp dayandığı bütün 'adillikler"in yapıçözümünden sonra geriye yine dokunulmadan kalacak şu "fazla" ile, artık yapıçözüme uğratılamayacak bir *adalet tutkusu* yla daha şimdiden iç içedir belki. Yani olası bütün "haksızlığın fenomenolojileri"nin tüketemeyeceği/doyuramayacağı bir alanla...

Umarım kimse, buraya kadar yazdıklarımdan itibaren yapıçözümün, içine bir gizli kamera "şakası" da karışmış bir *reality show* a benzer bir şey olduğu kanaatine kapılacak kadar da naif değildir. Burada tutku'dan söz ediyorsam, bunun duygu sömürüsüyle, sonradan sağaltılıp boşaltılacak bir tutku körüklemesiyle yakından uzaktan hiçbir ilgisi olmadığı anlaşılmıştır sanırım. Öyle ya, belki de, şu demin sözünü ettiğimiz, "gösteren"le "gösterilen" arasında doğal bir bağ olmadığına dair bulgudan ilk önce, acı'yı bile gösteriye çeviren gösteri toplumunun iktidarını ellerinde tutanlar (bu ifade daha çok inceltilmeye muhtaç olsa bile) yararlanıyorlardır. Düşünün bir kez, "gösteren" artık "gösterilen"den bir kez bağımsızlığını elde ettiyse (ki bu artık tarihlenemeyecek kadar geçmişte kalan, geçmişten daha yaşlı, insanlıkla yaşıt bir koşul), öyleyse "gösteren"le her şeyi yapmak mübahtır. İşte yapıçözüm, tam da bu "her şeyin mübah" olduğu bir insanlık aşamasında bütün anlamını kazanan bir düşünce biçimidir. Yani, her zaman zaten dolaşımda olan "bağımsızlaşmış im"in bitmek tükenmek bilmeyen serüvenini olabildiğince yakından takip.

Nedir bu "bağımsızlaşmış im", nedir bu "kopma"? Peki, bu "kopma"nın tarihlenemeyecek kadar eski olduğunu, bir insanlık kategorisi olan "geçmiş"ten bile "daha yaşlı" olduğunu iddia ettikten sonra, hâlâ "kopma"dan önceki bir durumu, yalnızca "gösterme" ilişkisini değil bütün görme'yi, göz'ü yok sayan bir sonsuz karanlığı tahayyül edebilir miyiz? Bu düşüncenin işi: imkânsız

imkân dahilinde. Bu soruların yeniden sorunsallaştırılmış, bu serüvenin "başlangıçları"nın hikâye edilmiş şeklini, bu kez Melih Cevdet Anday'ın şiirlerinde bulacağız.

Anday bize "modern ölümün söylencesi"ni mi yeniden yazmak istemiş? (*This is the Mythology of Modern Death*; Anday: 1985: 35). "Kopuş" her zaman varolduğuna (insan kopuş'la varolduğuna) göre, "modern ölüm" kopuş'tan kopuş, yani kopuş u unutma mı oluyor? Anday burada, bu "modern ölüm"e karşı bize kopuş'u, yani kaynağı hatırlatma görevini mi üstleniyor?

Anday ve "Kaynakları"; "Kitaba Ek"

Yazımızın başında Anday için "Türk dilinin tartışmasız büyük ustalarından biri" gibi bir ifade kullandık, yani Türk dilini bugünkü durumuna getiren şu büyük ustalardan biri... Zaten Eleştiri, geçtiğimiz ay, 80 yaşını dolduran bu büyük şairi çoktan beri hak ettiği gibi onurlandırdı. İşte 13 Mart 1995 günü İstanbul'da, 20-21 Mayıs 1995 günlerinde de Ankara'daki etkinlikler... Ama şimdi bu kutlama, onurlandırma bağlamı dışında kalarak, ama Anday'a beni bağlayan tutku'ya daha yakın olmaya çalışarak onun şiirsel üretiminin hiç olmazsa bir bölümünü bu yapıçözüm bağlamında "yakın takip"e almak istiyorum. Açıkça itiraf etmek gerekirse, bir zamanlar yalnızca şiirsel "görü"mü değil ama düşünsel üretimimi de, daha başlangıçlarında "kökten" bir şekilde etkilemiş bir şairle sonunda bir "hesaplaşmaya" girmek: İşte burada altından kalkmaya çalışacağım büyük risk.

Demek ki burada "kökler" söz konusu edilecek... Yalnızca Melih Başaran'ın değil (bu ancak çok dolaylı olarak ortaya çıkabilecek), ama öncelikle Melih Cevdet Anday'ın "kökleri"... Ya da başka bir deyişle, Anday'ın "kaynakları" sorunu... Özellikle *Kolları Bağlı Odysseus* söz konusu olduğunda, Anday'ın okuyucuları hemen hatırlayacaklardır: Anday, 1963'te *Yeditepe Dergisi*'nde yayımladığı ve sonradan da "Kitaba Ek" başlığı altında kitabının ilerki basımlarında kitabına dahil ettiği kısa bir metinde, bir şiir kitabında alışık olmadığımız türden bir tonla, araştırmacıları kendi şiirinin kaynakları üstüne bir inceleme yapmaya davet eder. Bir şair, ender bir şekilde, şiir dili dışında söz alıp, kendi şiirinin kaynakları hakkında yazmaktadır:

> *Kolları Bağlı Odysseus*'u yazarken çeşitli ozanlardan ve kitaplardan yararlandım. Bu kitaplardan birtakımı, şiirimin düşünsel temelleri ile ilgili konuları işleyen kitaplardı. İnsanın doğa ile ilişkileri, insanın doğaya, topluma, kendine yabancılaşması, bu yabancılaşmaktan kurtulmak için girıştığı savaş, tuttuğu ve tutması gereken yollar sorununda okuduklarım, şiirsel anlatıma geçmeden önce, düşünce hazırlıkları düzeyinde kalan çalışmalardır ki bunların yorumu, değerlendirilmesi bakışa ve yapılacak işe göre çeşitlenebileceği

için, kişisel niteliktedir; açıklanması düpedüz şiirle, şiirsel alışma ve şiirsel özle ilgili sayılmayabilir (Anday: 1985: 44).

Buraya kadar Anday, bize kaynaklarını açıklamak yerine, daha çok niye açıklayamayacağını anlatmakla meşgul gibidir. "Şiirinin düşünsel temelleri" nin neyle ilgili olduğunu, neyi içerdiğini bize hem açıklamakta, hem de açıklamayı reddetmektedir: "Bunların yorumu, değerlendirilmesi bakışa ve yapılacak işe göre çeşitlenebileceği için, *kişisel niteliktedir*" (*a.g.y.*). Anday'ın "kişisel kaynakları"nı öğreneceğimizi sandığımız bu noktada bu kaynaktan uzaklaştırılmaktayız da. Yani, kaynağa varış, kaynağa geri dönüş (nehri tersinden yüzme gibi; bu "akarsu", "pınar", "su", "ağaç", "kök" eğretilemelerinin bolluğuyla sıkça karşılaşmaktayız Anday'da) nesnellikten uzak bir süreçtir. Peki, kaynakları hakkında konuşmak için söz aldığı bu anda, ne kalmaktadır geriye Anday'a? Bütün şiiri o adlandırılamaz köklerin, ilklerin, başlangıçların, kaynaktan kopmaların şiiri olduğu halde, şimdi bu kısa düzyazı metninde, hangi kaynaklar onun için üstünde konuşulabilir, açıklanabilir görünmektedir? "Sanatın tekniği ve sanatçının yöntemi ile ilgili" olanlar mı yalnızca şu "kişisel nitelik"ten sıyrılmasını bilerek "başkalarının incelemelerine yardımcı" olabileceklerdir?

"Kitaba Ek"i kaldığımız yerden okumaya devam edelim:

> Ama şiirsel anlatıma geçtikten sonraki çalışmada, esinlenmelerin ve yararlanmaların niteliği, sanatın tekniği ve sanatçının yöntemi ile ilgili olduğu için, bunlar üstüne, *başkalarının incelemelerini beklemeden ve başkalarının incelemelerine yardımcı olmak amacı ile* birtakım açıklamalarda bulunmak yararlı olur, diye düşündüm. Bu kısa yazıda onları söz konusu edeceğim (*a.g.y.*, altını biz çizdik).

Anday'ın, dolaylı da olsa, Eleştiri'ye ve incelemeye daveti açıktır. Hatta, Eleştiri'nin önünde giderek ona yol açmakta, yol göstermektedir (*anticipation*). Acaba bize açtığı pist yanıltıcı, yanlış bir pist midir? Buradan itibaren Anday'ın metni şaşırtıcı bir kesinlik kazanır. Büyük bir cömertlikle bize kaynaklarını açık bir dille sunmaktadır: Önce T. S. Eliot'un *Waste Land* için yaptığı, sonra *Odysseia* destanına olan tartışılmaz göndermeler, gerek Homeros'a yakınlığın altı çizilerek, gerekse de "aynı işi" denemiş öteki şairlerle olan farklılıklar (Tennyson) vurgulanarak kaynaklar ortaya dökülür. Hatta, Baudelaire'in "Correspondances" şiirinden, ya da Wallas Stevens'tan, Davud'un mezmurlarından, Aiskhylos'un *Agamemnon* tragedyasından dizeler neredeyse değiştirilmeden, aynen alınıp kullanılmıştır (bkz. *a.g.y.*: 44, 45, 46).

Şair, neredeyse kendine bir borç bildiği bu kaynaklar dökümüne o kadar sadıktır ki, "kaynak" veya "köken" sorunsalı üstüne bütün bir mikro-kozmos ile makro-kozmos'u ayağa kaldırarak yazdığı, bu konudaki belki de en yetkin şiirinden sonra bu dökümün biraz da mekanik bir şekle büründüğünü görmezlikten geliyor gibidir. Ne de olsa bu metin sıradan bir okuru değil, ama araştır-

macıları hedefleyerek yazılmıştır; yani "başkalarının incelemelerine yardımcı olmak amacı ile" (*a.g.y.*); yani acımasız olması için her türlü nedeni vardır. *Kendini en çok sergilediği yerde en çok saklaması için de...* Burada, aslında, edebiyatın "kökeni", "özü" diye adlandırabileceğimiz (–bu sözcüklere metafizik, mutlak içeriklerini zedeleyerek yeni anlamlar verebildiğimiz ölçüde–) bir alana da dokunmaktayız. Edebiyat, her şeyin, *kayıtsız şartsız her şeyin* söylenebileceği, söylenmesi gerekli bir alan değil midir? Ama bu yazıdan, onun örgüsünden geçen "söyleme'de, "giz", söylenemeyen, hep yine, yeniden, bir dahaki sefere söylenebilmek umuduyla geriye *kalan* değil midir? Bu *tutku* değil midir edebiyatı vareden; her şey söylendikten sonra bile şu *geriye kalan...*

Kaynaklarına karşı borcuna sadık ve sabırlı Anday, onu beslemiş onca "yabancı"(?) kayıtağın yanı sıra, bir de Türk kültüründen bir şairi anar: Şeyh Galib. Ancak anılma nedeni, neredeyse "traji-komik"tir. Çünkü Galib, bir tardiyesinde kullandığı "kaldı" redifi dolayısıyla anılır. Ancak "kalmak" sözcüğünün gerek Anday'ın şiirinde kullanıldığı an,[2] gerekse de bizim biraz önce genelde edebiyat üzerine yaptığımız çıkarımlardaki anlamı düşünülürse, Anday'ın böyle bir fiilin borcu ya da vebalinin altında *kalmak* istememesine sonsuz hak verebiliriz.

O halde şu "Kitaba Ek"te anılmadık kaynak olarak geriye ne kaldı? Her şey değil mi? Başta diller ve Türk dili...

Yapıçözüm Bir ~~Yöntem~~ midir? ve "Dolambaçlı Yol" (Kehre, detour) *Sorunsalı*

Anday'ın incelemeye söz verdiğimiz şiirlerinde "doğrudan" konulaştırdığını, izleği haline getirdiğini (*thematisation*) varsaydığımız kaynak sorunsalıyla, ya da kaynaktan kopma, kaynağı aşma, kaynağa karşı yabancılaşma sorunsallarıyla "doğrudan" hesaplaşmaya girmeden; yani şu "Kitaba Ek"in etrafında dönmeyi bırakıp doğrudan şiirlerin kendileriyle ilgilenmeye başlamadan yine yolumuzu çetrefilleştirmeye devam edelim. Niçin? Her şeyden önce niçin kaynak, köken sorunsalı? Beni niçin, burada, şimdi bu kaynak sorunsalı ilgilendiriyor? Bu sorunsala rastlantısal bir şekilde mi yaklaşıyorum? Çağdaş Felsefe'de kaynağın, kökenin üstüne söylemlerin içerdiği ağır metafizik varsayımların bugüne kadar yapılmaya çalışılmış yapıçözüm denemelerini gözardı edebilmem ve konuya bakir bir gözle bakabilmem mümkün mü? Sorunsalın *ego-hic-nunc*'u ile kaynak üzerine söylemlerin, söylencelerin ağır ya da uçucu *iz*'i birbirinden soyutlanabilir mi? "Ben" ve Anday, hâlâ, kendimize seçtiğimiz bu izleği, bu iz'in

2. Bkz. Anday: 1985: 17 ve 45.

dümen suyunda geliştirmek zorunda değil miyiz? Nedir burada *direnç*, eğer bu Tarih'e, geleneğe bir direnç varsa... Nerede ortaya çıkmaktadır? Bir şeyi ya da birisini (öteki), "kaynak" olarak adlandırırken ortaya çıkan o bölünme, o kopma, o ikircikli direnç, yani "kaynağı" tanımlamada *fark* nerede ortaya çıkmaktadır? Ve bu *fark'ın farkına varmaya* nasıl varabiliriz?

Burada eğer bir yapıçözüm başlamışsa, bunu belli başlı, önceden tanımlanmış *criterium*'lar ve bunların oluşturduğu bir "yöntem" değil, ama bu sorular silsilesi yönetmektedir. Ancak "yöntem"den bir sorular silsilesi yaparak, ya da "yöntem"i bir kategori olarak sorunsallaştırarak da "sorun"dan çıkılmamaktadır. Çünkü soru kipleri ya da imleri en az "yöntem" kategorisi kadar düşüncemizin tabanını *önceden* belirlemekte, sınırlamaktadır. Bütün "midir?" "mıdır?"lar, "niçin?"ler bizi, "şeyleri" yalnızca varlık/yokluk kategorilerinin ikiliği içine hapseden bir tabana çeken Metafizik sorulardır. Tanıtlanması uzun sürecek hal böyle iken, "yöntem" sorgulama ya da sorunsallaştırmadan daha "tehlikeli" değildir: Mümkün olduğunca "sorun"un farkında olmak yeterlidir.

Buraya kadarki metinden yapıçözüm üzerine acil birkaç "sonuç" çıkarmak isteyen okuyucuya –biraz da önden giderek– yöntem'imizi şöyle özetleyebiliriz:

a. Buradaki "yapıçözüm"de eğer bir "çözümleme" varsa bu, sonuna-kadar-analitik-olamayan, daha çok "çözülmeye" yakın bir çözümleme'dir (~~çözümleme~~ ?). Çünkü yazı'yı tek bir sorunsalla sınırlamak yerine, her zaman birden fazla sorunsalın değişik katmanlarında aynı anda ve hep bir erteleme/ertelenmeyle, ortaya çıkan önlenemez farklılıkların gözardı edilmesiyle değil, ama mümkün olduğunca altlarının çizilmesiyle sürdürmeye çalışıyoruz. İm'in ya da gösterenler'in "oyunu" çoğunlukla bilinci aşar, onun önünde gider. Bilinç'in, gösteren'den bağımsız, ne olduğu daha önceden belirli, değişmez (*immuable*) bir gösterilen ile de dolayımsız, "doğal" bir ilişkisi olamayacağına göre, (bilinç'in) gösterenler oyununu eşsüremli bir şekilde takip edebileceği iddia edilemez. Yoksa yazı'nın rolü, ya bütün Metafizik tarihinde yapıldığı gibi düşüncelerin basit bir kaydı, bir "tıpkıbasımı" düşüne, ya da onların bozuşturulmuş, yabancılaşmış şekline indirgenmiş olur. Bilinç ile yazı arasındaki erteleme/farklılaştırma (*difference*) ilişkisi bir "yabancılaşma" değil, iyi okunduğu takdirde insanlık durumu üzerine çok şeyler söyleyen bir zenginliktir.

Bu anlamda yapıçözüm Analitik Felsefe'den olduğu kadar "yöntem" kavramından da ayrılır. Bilincin bir ertelenmeyle de olsa "altını çizebildiği" farklılıklar, aslında çoğu zaman im'lerin *üstü çizilerek* (yalnızca "değillenerek" değil, ama *aynı anda hem* değillenerek *hem* olumlanarak) verilebilir. Bu "aynı andalığın" güçlüğü, imlerin erteleyici/farklılaştırıcı rolünü bir kez daha vurgular.

b. Yazı'mızın bu aşamasına kadar bile "kaynak", "köken" sözcüklerini her kullanışımızda onlara yeni anlamlar yüklemeye çalıştığımızı sanıyoruz. Aynı sözcükler kullanılarak onların "gösterilen"leri nasıl dönüşüme uğratılabilir? İş-

te yazı oyununun sırlarından biri. Bu oyunun tek hâkimi bilinç değil: İmleri kendi seçse de, ne onların dışsallığını kendi içselliğinde tüketebilir, ne de bağlam içindeki dönüşümlerini "sonuna-kadar" denetleyebilir. Her şeyden önce, sözcükbilimsel olarak Türkçe'deki "kaynak" sözcüğünün kendine özgü, çevrilemez bir çokanlamlılığı vardır. Bu anlamlardan biri de "kaynak"tan "köken"in neredeyse tam tersi bir şey yapar: Kaynak, birden fazla şeyin birbirine *eklenmesi, bitiştirilmesi, mıhlanması, lehimlenmesi* işlemidir de. Saf, tek bir kaynak ararken "kaynak" sözcüğünün kendi içindeki bölünmüşlüğüyle karşılaşıyoruz. "Köken" anlamındaki "kaynağın" üzerine söylemlerin yapıçözümüne girişirken, dil bize kendi "çözümünü" daha şimdiden bir *çözülme* olarak veriyor.

Yazı, orto-grafik olarak bize tırnak işareti, parantez gibi olanaklar da sunuyor. Ancak bunların tek başına gücü sınırlı. Bu sözcüklerin *üstlerini çizerek* de kullanırsak (~~kaynak~~), yine de geriye kaynağın nasıl değillendiğini, bölündüğünü tekrar tekrar anlatabilmek, yazının iç örgüsünde yine imler aracılığıyla gösterebilmek kalıyor. Yani farklılık kendini erteliyor, bir defada vermiyor. Ve fark yinelemede ortaya çıkıyor. Bunu en iyi örnekleyen sözcük de, Fransızca'daki şu *réitération* sözcüğü. "Tekrar" anlamına gelmekle birlikte, içinde bir Hint-Avrupa dili olan Sanskritçe'den gelen "öteki" (*alter*; Lt.), "farklı" anlamındaki *itera* sözcüğünü barındırıyor (Derrida: 1972: 375).

c. Niçin yapıçözüm kendisine "izlek" olarak seçtiği şeye doğrudan yaklaşmaktan kaçınıyor? Niçin, örneğin burada, "kaynak" sorunsalına *dolambaçlı* bir şekilde yaklaşıyoruz? Yoksa bütün metin "kaynağa" doğrudan yaklaşılamayacağının, *bir* kaynaktan doğrudan beslenilemeyeceğinin, hatta bizim kaynağı besleyip birleştirip bütünleştirdiğimizin ("kaynak yapmak") bir "allegorisi" mi olmak istiyor? Bunu anlatabilmenin değil ama kaynağa yaklaşımın tek yolu bu mu yoksa?.. Dikkatli bir okuyucu, yazı'nın bu aşamasında, şu iç içe geçen en az dört düzeyi bu "dolambaçlı yol" sorunsalının bir zorunluluğu olarak okumayı başarmıştır sanırım:

1. Önce Anday, yalnızca bütün bir kuşak şiirin değil, ama bu satırları yazan "ben"in de varsayılı bir "kaynağı" olarak ilan edildi. Bu aslında, bu tür metinlerde ender olarak rastlanan, pek de o kadar dolambaçlı olmayan, daha çok doğrudan bir "itiraf" biçimine bürünen bir "teknik", "yol-yordam" (*procédé*). Bunun bir *procede* olması, bu iddia ya da itirafın içten olduğu olgusunu ortadan kaldırmıyor. Ama yine de "kaynak" iddiası varsayılı (*hypothetique*) olarak kalmaya devam ediyor.

2. Sonra metin, Anday'ın "kaynak" sorunsalını ya da söylencesini işlediğini iddia ettiği şiirlerinin yapıçözümüne girişeceğini bildirerek bu "kaynağa" ulaşımı sürekli erteliyor. Ya da bu ulaşım *erteleniyor*.

3. Ya da şöyle diyebiliriz: Varsayılı "kaynağın" kendisi, Anday, bu kaynağa nasıl ulaşılacağına dair "araştırmacıya" ipuçları verip, yol-yordam gösterirken

bu ulaşımı belki de erteliyor. Böylece metin, "ana kaynak"la, yani Anday'ın kitabının kendisiyle ilgilenmek yerine, adı üstünde, bu kitaba "ek" olarak düşünülmüş "Kitaba Ek" başlıklı metinle ilgilenmek zorunda kalıyor.

4. Kaynağa ulaşmak yerine, kaynaktan uzaklaşıp bir "ek"e gönderilmiş metin, burayı kurcalarken Anday'ın "kaynakları" diye sunduğu "metinlerarası ilişki, alışveriş" düzeyinin mekanikliğinden neredeyse hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Anday, kaynaklarına doğru bize yol gösterdiği anda, "kişisel nitelikte" olabilecekleri bir kenara itmekte, kendini "sanatın tekniği ve sanatçının yöntemi" adını verdiği bir düzey ile sınırlamaktadır.

Bütün bu kaynak etrafında dönmekten ve içine girememekten, girdiğimiz anda kaynağın bölündüğünü, çoğullaştığını, hatta "ek"ten beslendiğini görmekten, acaba "kaynak" üzerine hiçbir şey öğrenemedik mi?

Belki de içine giremediğimizden yakındığımız "izleğin" tam göbeğindeydik. Yaptığımız, bir İngiliz edebiyat eleştirmeninin Derrida'nın "yöntemi" üzerine umulmadık bir açıklıkla dile getirdiği şeye benzemiyor mu? "Derrida, genellikle yapıtta görünüşte yüzeysel olan bir parçayı (bir dipnot, yinelenen önemsiz bir terim veya imge, rasgele bir anıştırma) ele alır ve onu metnin tümünü yöneten karşıtlıkları, yok etme tehdidi ortaya çıkana dek inatla kurcalar." (T. Eagleton: 1990: 155).

Eğer yapıçözüm bu tümceyle özetlenebilirse önümüzdeki yol hem daha çok uzun, zor ve çetrefilli, hem de çok kısa. Uzun, çünkü henüz "metnin tümünü yöneten karşıtlıkları" gereğince "inatla kurcala"madık; kısa, çünkü tam da Anday'ın metnini "yöneten karşıtlıklar" bir söylemsel-tartışmacı (*discursif*) metinde olduğu gibi örgütlenmeyip, bir şiirsel metinde olması gerektiği gibi zaten kendi kendilerini "yok etme tehdidini" içlerinde barındıracak şekilde örgütlenmiş durumdadırlar. Buraya kadar gördüğümüz gibi, "kaynak" ve "kitaba ek" ilişkisi gerçek bir karşıtlık yaratmaktan çok, bize "kaynağın", yani merkezi, her şeyi yönetecek olanın bölünmüşlüğüne, çoğulluğuna, tek-odaklı olmaktan uzaklığına işaret ediyordu en azından.

"Anısız" Bir Zamana Tanıklık

Ama yine de, bütün bunların da ötesinde, yine metinden, izlekten dışarı atılma, fırlatılma tehlikesine rağmen, kaynağın en azından "görünen" kısmına, yani "Kolları Bağlı Odysseus"un esas metnine yaklaşmayı deneyelim. Burada artık, "Anday'ın şiirsel kaynakları", özel isimler, öteki şairler, yazınsal, söylencesel yapıtlar bağlamında değil, evrenin, doğanın, dünyanın, insanın kaynakları sorunsalı çerçevesinde kendini sahneye, yazının sahnesine koymaya çalışacak. Yani, acaba "kaynağa" burada daha mı yakın olacağız? Bu çok şüpheli. Çünkü,

Anday kaynağın kendisini konuşturabilmek için bütün bir yazın tarihine, söylencelere, hatta dinsel metinlere (mezmurlar) gereksinecek; ama yine de kaynakla sanki doğrudan bir ilişkiye girilebilir*miş gibi*, bu ilişkinin "şimdiliğini" (*présence*) yaşıyormuş, yaşamış *gibi yaparak*...

Daha şiirin ilk bölümünün ilk dizesinden başlayarak ("Ağır bir zamandı sürekli ve anısız") (1985: 9), bir *tanık*lık sorunsalıyla karşılaşıyoruz. Kim konuşuyor? Yani, bu *"şimdiliği" yaşanmış ve geçmiş bir şimdiki zaman*dan bahsetmekten başka bir şey için kullanılmayan, Türkçe'deki bu di'li geçmiş zaman kipiyle konuşmaya kim kendine izin verebiliyor? Niçin, dünyanın ilklerine ilişkin bir konudan söz edileceğini sezinlediğimiz bu anda, hiçbir *konuşan özne*ye izin vermeyeceğimiz bu zaman kipini, *yazan bir özne* söz konusu olduğu zaman hoşgörüyoruz, dahası şiir söz konusu olduğu zaman "hoşgörmek" bir yana hiç mi hiç yadırgamıyoruz, en olağan şey gibi alıyoruz? Oysa biliyoruz ki, şair bu anda *en olanaksız* şeyi daha şimdiden söylemiştir. Dizeyi yeniden okuyalım:

"Ağır bir zamandı sürekli ve anısız"

Bu tümceden "bilgi" olarak, şu sözü edilmek istenen zamanın *anısız* olduğunu da öğreniyoruz. Peki, bilincin kesintisine uğramamış, bu *sürekli*, ve tanığı da olmadığı için mutlak olarak "anısız" bu zaman üzerine kim di'li geçmiş zaman kipiyle tanıklık edebiliyor? Kimseye, en azından bu dille, üzerine konuşmaya izin vermeyeceğimiz "şey", mutlak kaynak, üzerine konuşmaya niçin şair söz konusu olunca izin veriyoruz? Belki de hiçbir "şairanelik romantizmi"ne düşmeden diyebiliriz ki, burada şair, tek ve aynı tümcede, bütün dil ve mantık kurallarını çiğnemiş, ama aynı anda da "doğru"dan bir nebze ödün vermemiştir. Neredeyse "kare şeklindeki bir üçgen" gibi bir ifade kullandığı bu anda, yine de "gerçeğe" belki de bütün *big bang* kuramcılarından daha yakındır. Ama yine de bu "gerçeğe uygunluk", bu tümcenin son derece paradoksal olduğu gerçeğini de ortadan kaldırmamaktadır: "Anısız" bir zamana tanıklık etmek... Tümce öyle bir şekilde örgütlenmiştir ki, kendi koyduğu karşıtlıkları kendisi yok etmekte, yansızlaştırmaktadır. Böylece paradoks, bir Moebus şeridinin "iki" tarafı gibi kendini sonsuza dek yineleyip, karşıtlıkları bir doğurup bir yok etmektedir; ya da eder *gibi yapmak*tadır. Ve bütün bunlar şiirin ilk dizesinde olmaktadır. İşte bu anlamda "yolumuz çok kısa" da dedik. Bu, şiirin ekonomisi, tutumluluğu... Şiir, "gibi yaparak', taklitle özdeşleştirilemeyecek bir *mimesis*'le, "gerçeği" en ekonomik yoldan işaretliyor, imliyor. Ama geriye, bize, aşılamaz, üstesinden gelinmez bir "tanıklık sorunsalı" bırakıyor. Yani, tanıklık bir "gibi yapma" sürecinden mi ibaret oluyor? Bu önermeyi nasıl kabul edebiliriz? Herhalde reddedemeyeceğimiz, yanlışlayamayacağımız için... Bu yeterli mi?

"Gözden Önceki Göz":
Söylemin Topo-grafyasında Bir Kör Nokta...

Şiirin ikinci dizesi bize şunu söylüyor:

"Gözden önceki göz içindi yalnız"

Tanıklık sorunsalı açıldığında "göz"den söz etmemek imkânsız. Ve şair hiç geciktirmiyor. "Tanık"tan, "şahit"ten söz açtığımızda niye hep ilk önce "görgü tanığını" (*temoin oculaire*) düşünür, çağırırız? Herhalde, bütün kültürümüz, bütün düşünümüz "gözümle görmeseydim inanmazdım!" ünlemiyle çizilip ünlendiğinden... Ama tanık, "görgü tanığı", çağrıldığı mahkemede hep gördüğünü "söz"e dökmekle yükümlü tutulacaktır da. Tabii hep "bilgisinin, görgüsünün", inancının görüsü çerçevesinde, bunların ulaşmasına izin verdiği bir "söz"e dökmekten başka bir şey yapamayacak olsa bile...

Burada ise, Anday, bize böyle, zamanın sürekliliğini durduran, seçici, anıyla sürekli işbirliği halinde, bilgisinin, görgü'sünün kölesi, *somut* bir göz'den söz etmek istemiyor gibi. Bu kusurlu, sonlu, somut gözün ötesinde, onu "önceleyen", "gözden önceki göz"den söz etmeye çalışıyor. Bu "üçüncü göz'ün hayaletinin hayali, yalnız söylencelerdeki Kiklops'ların mülkiyetinde kalmaktan çıkmış, bütün kültürü, düşünü, sanatı da boydan boya kuşatmıştır. Bu, Sokrates'in anıştırdığı, *saf görü*'ye ulaşmayı sağlayan, duyuların sınırlı görüsünün ötesine geçmeye çalışan, *idea*'lar dünyasıyla doğrudan ilişkinin mümkün olacağı bir "göz" imgesidir.[3] Öz'lerle, töz'lerle doğrudan ilişkiyi hedeflediğinden bu "göz"ün somut göz'le, onun optik sınırlılığıyla da bir ilişkisi olmadığı farzedilir. Yani, daha açıkça ifade etmek gerekirse, "kaynak"la ilişki söz konusu edildiğinde ve araya hemen şu aşılamaz "tanıklık sorunsalı" girdiğinde, kaçıp kurtulmak, kaynağa doğru bir uzun atlamayla sıçrama yapmak için bu 'üçüncü göz"den âlâsı bulunmaz, bulunamaz.

Ancak, Anday'ın bu "gözden önceki göz" ifadesini, hemen *idea*lar dünyasıyla doğrudan bir ilişkiye girme istemi olarak yargılamamak gerek. Hemen sonra gelen dize, üçüncü dize, belki tek başına bu yargıyı çürütmeye yeterdi:

"Somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla"

Anday'da, dünyanın ilklerini, bütün "maddiliği", elemanların, canlıların birbirleriyle olan neredeyse "doğurganlığa" varan yakın ilişkisi içinde anlatma çabası var. *İdea*'lar dünyasının bu dünya için bir ilk, bir örnek teşkil etmiş olması şeklindeki platoncu düşünceden alabildiğine uzak. Örneğin, I. Bölümün

3. Bkz. Platon; *Phaidon*: 99 d, e.

I. Kıtasının, dördüncü dizesindeki "Ağaçtan önceki ağaçlar büyürdü" ifadesindeki "ağaçtan önceki ağaçlar"ı, idealar dünyasındaki ağaçlar olarak yorumlamak zorunda değiliz. En azından *ideal*ardaki "ağaç"ların "büyümeyeceğini" savunabiliriz. Bu, yine de en azından "meleklerin cinsiyeti" (*genos*), hatta daha iyisi *Khôra*'nın bir tür (*genos*) olarak "ağaç"la ne gibi bir ilgisi olabileceği sorunu kadar zor bir sorun. [4]

Yine de, Anday'ın betimlemeye çalıştığı bu "dünya" ile Platon düşüncesinin sınırlarını belirleyebileceğimizi farzetsek bile, Anday'ın "dünya"sı, en azından dilinde, o tanrıları, tanrıçaları, büyücüleri ve şu Homeros'a olan tartışılmaz gönderme ile, bir o kadar da, alabildiğine "Grek" (burada Anday'ın başka şiirlerinde aynı oranda Etiler'e, Sümerliler'e, vb. göndermeler yaptığını göz ardı etmiyoruz). "Bizim" kültürümüzde "Grek" demek, çoğunlukla anlaşıldığı gibi, tektanrıcılık-karşıtı değil, sadece, tektanrıcı-olmayan demektir. Anday'ın mezmurlardan yaptığı o alıntılar bile, Anday'ın düşü de dıştalamayan maddeciliği içinde yorumlanıp çözülüyor, bir çelişki oluşturmuyor. Ancak Anday, en büyük rakibinin Kutsal Kitab'ın "Yaratılış" (*Genesis*) bölümü olduğunu biliyor. Anday'ın şiirinin hiçbir yerinde evreni alçaltan bir edilgenliğe mahkûm eden "yaratılış" söylencesinin tonundan eser yok. Ona göre, her eleman, her canlı, cansız, bu sonlu dünyayı bezeyen her şey birbirlerinin "yaratılış"larına etkin olarak katılıyor. İşte tam da bu nokta (nokta'dan veya zincirleme bir geçiş'ten çok döngüsel bir "gelgit"[5]), "kaynak sorunsalı"nı bize göre Anday'da daha da bir önemli kılıyor.

İmdi, "gözden önceki göz" ifadesinin, somut insan gözü *olmadığını* anladık diyelim, ama henüz *ne olduğunu* anlamadık. Ne olursa olsun, bu ifade bizi "aşkın" (*transcendantal*) bir "göz" kavramına götürüyor. Kutsal Kitab'ın to-

4. Platon'un *Timaios*'daki *khôra* üzerine olan söylemini burada sadece anıştırmakla yetiniyoruz. Ancak, eğer *khôra* bir "şey"e benzetilebilseydi, bizim buradaki "kaynak" üzerine olan yapıçözümsel söylemimizi, *khôra* üzerine bir söyleme benzetebilirdik. Yazımızın sonuna kadar, Anday'la, "kaynağa", "doğa", "göz", "rahim", "kadın", "çocuk", "mezar", vb. adlarını yakıştıracağız, onu böleceğiz, ama "kaynak" "neredeyse bir hiç" olarak kalmaya devam edecek. Ayrıca bkz. Derrida: *Khôra*, 1993.

5. Bkz. Anday'ın bu başlıklı ("Gelgit") bir şiirine (Anday: 1985: 87). "Yok başka su, başka toprak" diye yazan Anday (ya da başka bir yerde, "Toprak ve bir yere gitmeye yel": 1985: 60), hem dünyanın ve evrenin sonluluğuna (*finitude*), hem de Fizik'teki "birleşik kaplar" deneyinde olduğu gibi, bütün elemanların, devinimlerin birbirini anında etkilediğinin altını çizer. Bu konuda F. H. Dağlarca ile yakınlığını belirtmeden geçemiyoruz. Dağlarca: "Evrendeki ortak solunum-birleşik yapı/Geçer gövdelerimiz/Birinden/Öbürüne" (1990: 7). Bu dizeler Anday'ın şu dizelerine yanıt verir gibidir: "Eceliyle öleni gördün mü/Yerin altında/Evet gördüm/Gece yatağında uyuyup soğuk su içiyordu" (1985: 98). Tabii, bu "yatağın" bizim uyuduğumuz "kuştüyü" yataklarla bir ilişkisi olmadığını söylemeye hacet yoktur sanırım. Bu, "yerin altında"ki, yeraltı nehir yatağına benzer bir şey; bu "uyuma/içme" ise, hiçbir şeyin kaybolmadığı bu mükemmel çemberde "kendi kendini" beslemek... Şairleri, dipnotlarda birbirlerinin pınarlarından "soğuk su" içmeye bırakalım.

nundan eser taşımadığını söylediğimiz Anday'ın, bu kültürden de kendini tümüyle arındırdığını, onun kavramsal yapısını kesin ve bir daha geri dönmemecesine terk ettiğini de iddia edebilir miyiz? Her şey, düşün adına her şey, bu kültürler, diller arasındaki sürekli etkileşim, çevrilebilirlik koşullarının sağlanabilmesiyle mümkün olduğuna göre, ve Kutsal Kitap da, Homeros da, Anday da bu süreç içinde varolduğuna göre, kesin kopuşlardan, "terk etmelerden" nereye kadar söz edilebilir?

Kutsal Kitab'ın "ol" emrini ("aşkın söz") veren *aşkın öznesi* ile, bu "gözden önceki göz" tanımıyla verilen "aşkın göz" arasındaki ilişki ne tür bir ilişkidir? Bir anıştırma, bir öykünme midir? Bence Tanrı'nın *yer*'ine *göz dikilmiştir*. "Anday", bu imkânsız tanıklığı için, konuşabilmek, tanıklık edebilmek için bir yer'e gereksinmektedir. Dünyanın bu ilklerini oturup seyredebileceği, insan'ı varsaymadan betimleyebileceği yapıntısal (*fictif*) bir yere gereksinir. Bu yeri 'ona", yine yapıntısal olan, "gözden önceki göz" olan Tanrı'nın "aşkın yeri" verir. Ya da bu yeri Kutsal Kitap'tan ödünç alır. Daha nicelerini nicelerinden ödünç aldığı, ve "Kitaba Ek"te borçlarının dökümünü yaptığı gibi... Ancak bu son borç anıştırılmadan kalır. Kör bir nokta gibi. Bu göz kör bir noktadır. Yazar'ın yazabilmek için gereksindiği kurmaca, yapıntısal bir yer: Söylem'in bu anında işgal edilen bir yerlem. Daha sonra söylemin ya da daha doğrusu şiirin topo-grafyası dönüşüme uğrayacak ve şair "ben" diyebilecektir.

Çok fazla riske atılmadan söyleyebiliriz ki, bu "gözden önceki göz", Felsefe'de, örneğin Husserl'in Görüngübilimi'nde (*Phénoménologie*) aşkın bilinci (*conscience transcendantale*) kuran aşkın ego'nun (*ego transcendantal*) yerine denk düşer. Peki, Anday'ın bundan haberi var mı; ya da haberi olmasının bir önemi var mı? Platon'daki "üçüncü göz" ya da "ruhun gözü" eğretilemesiyle (bunun bir "eğretileme" olup olmadığı kuşku götürür; çünkü bu durumda bir de bunun "doğrudan", "gösterilen"iyle tam bir uygunluk içinde olan bir "ad" ının olabileceğini varsaymış oluruz) Husserl'in "aşkın ego"su arasında ne tür bir ilişki varsa, bizce bu "gözden önceki göz"ün aşkınlığıyla Husserl arasında da öyle bir ilişki vardır. Yani, bir kez, kaynağı, kökeni, idea'ları, öz'ü, töz'ü varsaydığımız zaman, bunlara tanıklık edecek, bunlarla bizim ilişkimizi sağlayacak bir mercii, bir ulam'ı, bir kipliği, hiç olmazsa bir evre'yi, bir an'ı da varsaymak zorundayız. Burada, bu mercii, göz'ün işgal ettiği "yer'dir; ulamı bakış'tır; kipliği, şimdiliği içinde olan o ilksel olay (*événement initial*) üzerine di'li geçmiş zamanda tanıklık etmektir. Bundan sonra yapılacak şey (bu, bütün bir Metafiziğin programı, erekbilimi), bu "olay"ın soyutluğu, elle tutulup gözle görülemezliği ölçüsünde, tasavvur edilebilme (imgelemin konusu haline getirilebilme) zorluğu boyutunda, ve de dil'in izin verdiği bir çerçeve içinde bu "mercii 'nin tanımını biraz daha inceltmek, damıtık hale getirebilmektir. İşte "gözden önceki göz" tanımlaması, "kaşla göz arası" bütün bunları hesaba katmak zorundadır.

II. Bölümün 3. kıtasında Anday'ın dediği gibi:

'Kaşla göz arasında oldu olan
Birdenbire ilk göz süreksiz ve anısız"

İşte "ilk göz"ün ortaya çıkış söylencesi; yani, "somut" gözün; "süreksiz" çünkü sürekliliğini kaybetmiş, ölümlü yani kokuşur hale gelmiş, "kaynak"tan kopmuş (aşmış); ama hâlâ "anısız", çünkü bir "ilk" söz konusu. Anday'a göre, bu öylesine "apansız" olmuştur ki "kaynağın" kendisi, yani "gözün gözü" bile şaşkındır. Kaybı önleyememektedir; ama son bir çaba sarfeder, kaybı önlemek, kopan'ı içine, geri almak için:

"Tüyleri diken dikendir hayvanın
Işığın püsküllü atları şaşkın
Gözün gözü daha kocaman (...)" (1985: 21)

"Gözün gözü" yalnızca şaşkınlıktan "kocaman" değildir, ama ufacık, hesap edilemez bir fazlalıktan doğan kaybı içine almak için. Hegel'in terimleriyle bu "gözün gözüne" ya da "gözden önceki göz"e, *Ursprung* (köken; kaynak) dersek, bu ortaya çıkan "ilk göz"ü de, belki Hegel'in bir tümce parçasıyla şöyle tanımlayabiliriz: *"Der sich aufhebende Ursprung."*[6] *Aufheben* sözcüğünü, Almanca'daki üç anlamını da karşılayacak şekilde "kaldırmak" sözcüğüyle çevirebileceğimizi düşünerek (ortadan kaldırmak: yadsımak veya saklamak; ve yükseğe, bir üst düzeye kaldırmak), bu "ilk göz" için "kaynağın kendini kaldırmış hali" diyebiliriz belki. Tam da bu "ilk göz"ün "anısız" olması olgusunun (kaynağı unutmasının), kaldırma sözcüğünün "saklama/yadsıma" anlamında içerildiğini de gözlemleyebiliriz. Ama biz başka bir "şey"in, bir "kaybın" ya da "artığın", "fazlalığın" peşine düşeceğiz.

"Kayıp", "Artık" ya da "Fazlalık" Sorunsalı

"Belli değil biz mi, doğa mı
Kimdi kim bu ayrılığı isteyen? (...)
Belki de bir sakar büyücü karı (...)
Ağulu, esrik bir göktaşı
Düşürdü bileziğinden
Çıldırmış evrenler artığı" (1985: 20)

Yapıçözümümüzün bu anında, belki de çok daha önce görünür kılmamız gereken, metnimizi alttan alta etkileşim alanına doğru çeken bir başka "kaynak"tan

6. Bkz. *Realphilosophie d'Jena*; veya Derrida: 1972: 339, dipnot.

söz etmemiz gerekecek. Bu "kaynak", Derrida'nın, *Marges...* (1972) içinde yer alan "Qual quelle -les sources de Valery" adlı metnidir. Metnin başlığının yarısı Hegel'e bir göndermeyle Almanca, diğer kısmı Fransızca'dır. Derrida'nın Fransızca'ya çevirmeyi göze alamadığı bir Hegel tümcesinden gelen bu iki sözcüğü biz Türkçe'ye nasıl aktarabiliriz? *Qual*, azap, ıstırap, karışıklık (kaos'a yakın bir durum; içinde acıların, kopmaların, yırtılmaların yaşandığı, doğum sancılarına yakın bir durum), *Quelle* ise "kaynak" sözcükleriyle aktarılabilir belki. Başlığın bundan sonraki kısmı aldatıcı bir biçimde yalın, hatta beylik bir başlık, "akademik bir üslup" dedirtecek türden: "Valery'nin Kaynakları"...

Açıkçası, bizim şimdi Anday'ın şiirleriyle kurmaya çalıştığımız bir ilişki, doğum, ölüm yıldönümleri ve her-türlü "konjonktürel" ya da beylik bahanelerin ötesinde bir düşünme çabası, Valéry'nin yapıtlarına ilişkin çok yetkin bir şekilde oluşturulmuş bu metinde. Ve bizim metnimizin de tartışılmaz "kaynağını" oluşturuyor. Ama ilginçtir, bu kaynağı su üzerine çıkarmaya yeltendiğimiz bu an, tam da başka bir kaynakla, Husserl'le, bir yüzleşmeye ayrılmamış mıydı? Yine kaynak bölünmesi, yine kaynak önünde bölünmeler... Derrida'nın bu metinde sıkça yinelediği gibi "ben yine işaretliyor ve çoğaltıyor(um) bölünmeyi" (1972: 328)...

Şimdi, en ekonomik bir şekilde, Husserl'in "aşkın bilinci" ile Anday'ın şiirinin başında karşımıza çıkan "gözden önceki göz" tanımlamasının ilişkisinin ne olabileceğini Derrida'nın metni yardımıyla çıkarmaya çalışalım: "Saf bilinç," der Derrida, "Husserl tarafından tanımlanan aşkın bilinç gibi, dünya'*da* (*dans* le monde) olmadığı için, anlaşıldığı üzre (*ce qui va de soi*) ne bir beden tarafından kurulmuştur, ne de bir ruh" (335). Yani, bu "aşkın bilinç" bir şey'*in*, bu dünya'ya ait bir şey'*in* bilinci değil; aynı, "gözden önceki göz"ün ya da "gözün gözü"nün de bir bedenin belirleniminden uzak olması gibi... Bu "bilinç", ya da bu "neredeyse" (*presque*) bilinç, ya da bu "neredeyse bilinçdışı" (336), kaynağın karşısına yerleşmiş bir başka kaynak. Aralarında eğer bir "ilişki" varsa, bu ilişki, Derrida'nın belirttiği gibi "hiç'le hiç'in ilişkisi, yani neredeyse (*à peine*) bir ilişki" (335). Bir başka deyişle, bu "aşkın bilinç", ya da "saf bilinç", ya da "gözden önceki göz", ya da "evrensel zamir: ben" bir kaynak olmasına bir kaynak ama, bu kaynak bir *hiç* (*"cette source n'est rien"* (335)).

Okuyucu belki bizi "sadete" davet edecek, ve soracaktır: "Sonuç olarak şu 'gözden önceki göz' var mı, yok mu, bir uydurma mı?" diye... Derrida'nın yanıtı, Husserl ve Valéry'den itibaren, bu tür bir "bilinç"in ontolojik (varlıkbilimsel) tutarlılık içinde kavranamayacağı, ve bu sorunun ancak "var ve yok" (*"existe et n'existe pas"* (336)) şeklinde yanıtlanabileceği olacaktır. "Uydurma mı?" sorusunu zaten daha önce yanıtladık gibi; bir "eğretileme"den ibaret olsa bile (yani ontolojik olarak varılacak yer"in olup olmamasından bağımsız olarak bir "dolambaçlı" –eğreti– yol sorunsalına yol açsa bile), bu en azından stratejik,

düşünsel bir zorunluluk. Başka bir deyişle, varolan'ı, oluşmakta olan'ı (*devenir*), ontolojik olarak, *sonuna kadar*, bütün ilişkileri içinde, sonuna kadar geriye-ileriye götürerek tanımlayamayacağımız için (ki bunu "bilinç" dediğimiz, sınırlı, sonlu, *kurulan* bir şey olan bir "kategori" üstlenmiştir), ve de hep bir *fazlalığı, artığı* (*exces, excedent, surplus*), hesaba katılamayan bir artığı ya da bir *kaybı* hesap etmek zorunda kaldığımız, ve bunu düşünce "konusu" yapabildiğimiz/yapamadığımız için, adı ne olursa olsun, "saf bilinç", "aşkın bilinç", "bilinçdışı", "üçüncü göz", ya da "gözden önceki göz" gibi kategorilere/eğretilemelere başvurmak stratejik-düşünsel bir zorunluluktur.

Dikkatli okuyucu, yapıçözümün bu aşamasına kadar beliren en değerli düşüncenin, bir "hiç"ten çıktığını, hiç'in hiç'e olan ilişkisindeki bir fazlalık'tan, artık'tan çıktığını fark edecektir. Bizi Şeyh Galib'in şu "kaldı" redifine götürecek olan "artık": Anday bunun farkındadır. Yoksa "kaynak"tan, ya da şu kaynağa benzer "hiç"ten söz etmek olanaksız olurdu.

Tümüyle "yapıntısal", "kurgusal" bir alanda olduğumuzu yinelemeye gerek var mı? Kaynağın "kendi kendisi"yle ilgilenmekten çok söylemin ona yaklaşabilmek, ondan beslenebilmek için nasıl örgütlendiğiyle ilgileniyoruz. Ama bu kurgusal alandan bilinç, görü hakkında bir şeyler öğrenmiyor muyuz? Bu "artık" nedir? Bilinci yapan "şey", ya da onun koşulu ise nasıl ortaya çıkıyor? Bu "gözden önceki göz" henüz bir bilinç değil; ne kendinin farkında ne de tam olarak dışardan ona gelenin. Şu üçüncü dizeyi, kendiliğinden anlaşılıyormuşçasına çabuk geçtik:

"Somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla"

Buradan, en azından bir "ayrışmamışlık" düşüncesinin altının çizilmek istendiğini çıkarabiliriz. Korkunç bir "doluluk" (*plénitude*) imleniyor; "ağır bir zaman", "sürekli"... Hayvanlar kendi somutluklarıyla beraber yürüyorlar: Somut'tan çıkan yine dolayımsızca somut'a dönüyor; yani daha açıkçası, somut'tan hiçbir şey çıkmıyor. Bir hayvan düşünce'si, imge'si, somut hayvandan çıkıp ona dönmeyen, bilinç-için olan hiçbir şey yok. Korkunç bir içkinlik (*immanence*) hali; bir tanığın olmaması bundan iyi nasıl anlatılabilir? Oysa şair, bu 'zaman"ın (eğer buna "zaman" denebilirse) "gözden önceki göz *için*" olduğunu söylüyor. Ama bu ifade bir tanıklığın, bildiğimiz anlamda "bilinçli" ve yalnızca insana özgü bir kategori olarak, bütün inanç dolayımlarından geçen bir "şahadet"in ya da bir "müşahede"nin olduğu anlamına gelmiyor. Ancak, tümüyle yapıntısal bir "saf bilinç" söz konusu olabilir, kendi bilincinde bile olamayacak bir mercii. Bütün varlığı, bildiğimiz "ben"in, "bilincin", ya da "göz"ün işlevlerinin değillenmesinden, yadsınmasından oluştuğu için "saf", ya da "saflaştırılmış", ve tam da bu yüzden (bu "-tırılma" yüzünden) bir o kadar da "kirli", "karma", "karışık" ve kaotik...

Bu "varsayılan", hakkında ancak birer ad'dan ibaret olan eğretilemeler kullanarak konuşabileceğimiz bir kaynak: Saf olduğu oranda da kirli. Topolojisi, zaptedilemez yerlem'i Tanrı'nın yeri'ne benzediği/benzetildiği oranda da "tanrısal", varlıkbilimsel (*onto-theologique*) bir kirlenmeye uğramış...

Derrida, Husserl'den itibaren, belki ona karşı, şöyle yazar bu "aşkın bilinç" üzerine: "Eğer yapabilseydi, (bu bilinç) kendini, kendisi üzerine dönebilen her şeydeki bir fazlalık (*excès*; artık) olarak hissedecekti" (1972: 335). Bu, kapalı gibi görünen tümce, Anday'ın sorunsalında bizce tüm açıklığını kazanıyor. Yani, bu kendi somutluklarıyla bitişik yürüyen hayvanların içkinliğinde bir "kopma", dünya-için olamadan kendi üzerlerine olan bu dolayımsız dönüşte, dönemeyen bir *fazlalık*, bir soyutluk ortaya çıksaydı, bu bilincin *payı* olacaktı.

Anday bunu, başka bir metinde, ne düşsel ne de gerçek olan bir şeyin peşine takıldığı, ve görüngübilimsel bir taslağını verdiği o harikulade metinde açıklıkla ifade etmiştir:

> "Payım yoksa ben de yokum"
> ("Öğle Uykusundan Uyanırken"; 1982: 36)

Bağlamı içinde alıntı şöyledir: "Herakleitos, 'o hiçbir şey bilmez, gece ile gündüzün aynı olduğunu da' demiş Hesiodos için. Ne geceden günü, ne de günden geceyi çıkarabildim. Payım yoksa ben de yokum. Ama Tanrı'ya hiç özenmedim."

Ayrışmamışlıktan "Kopma"ya/ Fücur Yasağından Yasağın "Kaldırılması"na (Aufhebung)

Yukarıda, Anday'ın "Tanrı'nın yeri'ne göz diktiğini" ima etmiştik. Şimdi de onun "ama Tanrı'ya hiç özenmedim" diye itirafına tanık oluyoruz. Ama bu "payına razı olma" tavrı insanın mıdır? Bu "pay", "artık", bilince düşen "fazlalık" yoksa, insan da yoktur. Tanrı ise paylaşmayandır, pay'ı olmayan; burada bir bakıma "bütün"ün (*totalité*) kendisi... Ama payı'nı talep etmede insan hep kendini bu "Tanrı'yla, "bütün'le karıştırır. Bu yüzden Anday, bir başka şiirinde ("Göçebe Denizin Üstünde"), "insan daha da çoğunu isterdi" diyecektir (1985: 53); yani, daha çok bilinç, daha çok "artık", "fazlalık"... İnsan ın Tanrı'sı, bilinç'ten çıkan Tanrı da, bu "artık"lardan oluşan çöplükte yerini alır; yani, kaynağın kendisi olarak, kaynakta bir bölünme olarak, "gözden önceki göz" ile onun karşısına dikilen, onun tarafından *yutulan* (*envaginement*) "dünya" olarak. Bu anlamda kaynak'la mutlak, dolayımsız bir ilişki kurmak, kaynağın kaynağına, yani rahmine girme, *fücur*'la özdeş sayılabilir. Dolambaçlı yollardan (*Kehre; detour*) kaynağa "arkadan" yaklaşmak da, bu durumda Sodom ya-

sağına denk düşer. Bu "anthropomorphisme" (insanlaştırma) yadırganabilir belki ama, eğer kaynak ile olan ilişkimizde bir kaldırma (kaynak'tan yükselme) (*Aufhebung*) iddiasıyla uğraşıyorsak, bu *Aufhebung*'u tersinden okumanın, bu "kaldırma"yı alçaltmanın da tam sırasıydı.[7]

İşte, kendi antropomorfist kozmogoni'sinde, "Kolları Bağlı Odysseus"un I. Bölümünün, 3. Kıtasında, "geçişsiz fiil"den " *geçişli* fiil" yapmıştır Anday:

Evreni tostoparlak uyur böcek (1985: 10)

"Bir şeyi, ya da birisini uyumak": Böyle bir sözdizimi, geçişli fiil/geçişsiz fiil ayrımını yapan hiçbir dilde mümkün değildir. Ama Anday, burada, dil'den ve göz'den önceki, hiçbir şeyin henüz hiçbir şeyden kopmadığı, ayrışmadığı, ama "kaynaşmış" olduğu "kaynak" durumunu hikâye etmektedir. Fücur yasağını (*inter-dit*) bize diyen bir dil olması için önce bir "şey" ile bir başka şey'in karşılıklığını varsayan bir "inter" (ara) kategorisi olmalıdır. Ayrışmamışlık, kopmamışlık, süreklilik (belki de Anday buna "yabancılaşmamışlık" terimini daha uygun görüyor) düşü, bir ilksel fücur'u (*inceste primordial*) betimler gibi görünen bu dizeden daha mükemmel bir şekilde nasıl canlandırılabilirdi?

"Tostoparlak" imgesinde de anıştırıldığı gibi, bir tespih böceği gibi, kendi üzerine mükemmel bir çember çizmek üzre katlanan (*auto-fellation*; Derrida: 1972: 344) böcek, orada kendi "kuyruğu"nu bulacağına "evren"i bulmaktadır. Çember o derece mükemmel, ayrışmamışlık o kadar tamdır ki, bütün olası tanığı, dış gözlemciyi kıskançça dıştalarcasına "evren"le "böcek", fücur'la birbirlerini doğurma arası bir ilişki içindedirler. Bu, "neredeyse" bir ilişkidir. Çünkü tam bir "ilişki"den söz edebilmek için, ayrışmış iki şey varsaymak gerekir. Burada ise, ayrışmış bir dille ayrışmamış bir durum üzerine düşlemek istemektedir şair. Bu olanaksızlık, bu mütekabiliyet yokluğu yazıya geçmektedir.

"Evreni tostoparlak uyur böcek
Düşünde gökleyin kocaman
Gök mü yoksa böcek mi önce
Duruşur bir anda geçmişle gelecek (...)
Düşle gerçekleyin iç içe" (*a.g.y.*)

Kıta'nın son dizesi, bütün bunların bir "böceğin" düşünden ibaret olduğu ihtimalini de ortadan kaldırıyor. Çünkü düş ve gerçek de henüz ayrışmamış. "Gök mü yoksa böcek mi önce" sorusu bile sorulabilir durumda. Acaba, böcek, bir ipekböceği kozasını örer gibi evreni yaratmış olabilir mi? Bu "evrensel

7. Her ne kadar Anday, "Bitsin, insanlaştıramam nesneleri" (1985: 80) diye yazıyorsa da, bütün şiirinin bu antropomorfizm'e dayandığını itiraf etmiş oluyor. Ya da bkz. "Ben tek başıma yansıyorum bütün biçimlere/Ve şaşı diplerine suların" (52)...

tohum" ihtimali, göğün ya da evrenin böceği yaratmış olma ihtimalinden daha delice görünmüyor burada.

İhtimallerin en delicesi, birinin kendini bir dış gözlemci olarak kurup, kaynak üzerine mecazlarla yazması: İmkânsız imkân dahilinde. Üstelik, evrenle böceğin dışarı bir şey sızdırmayan o tasvirinden sonra bile, bu çemberin dışında kalabilen bir kaynak-gözlemci'yi varsaymaya devam edebiliyoruz. Oysa tasvirin kendisi bu gözlemciyi (müşahede'yi ve şehadet'i) yadsıyor.

"Saf bilinç", bu "yazan özne"nin işgal ettiği yer'i nasıl alabiliyor, kendini nasıl yazan özne olarak kuruyor? Bu değişmece'nin, mecaz'ın (*trope*) nasıl oluştuğu üzerine Derrida şöyle yazıyor: "Kendi kendini sahneye koymaya muktedir olamayaraktan, saf bilinç, demek kendinden hiçbir imgeyi kendine veremez. Ancak bunu, eğer eski ve fark edilmeden kalan bir imgeyle bu bilinçten hemen bir göz ve bu kaynaktan da bir seyirci yapıldıysa söyleyebiliriz. Kaynağı, yasak olan şeyi, konuşmak için önce onu bir mecazla *döndürmek*, onu görmeye sunmak, ona görülecek bir şeyler sunmak gerekti. Mecaz (*trope*; Yunanca'da *tropos*: Döndürme - M. B.) konuşma'ya değil, ama önce görme'ye ilişkindir. Daha doğrusu, yasağı kör bir şekilde söyleyebilmek için görünmeyen'i, yalnızca söylenen'i görmeğe tekabül eder." (1972: 338)

Kaynağı konuşmanın, kaynak üzerine, kaynak'*tan* konuşma ile karıştırılmak zorunda olduğunu görüyoruz. Kaynak'la kaynaşma onu *döndürmekten* geçiyor. Kaynağa geri dönmek, içinde kaynaşan yılanlardan, ahtapot imgesindeki Medusa'dan (*qualle*, Alm.) korkmadan, "taş kesilmeden" (*meduse*; Fr.), ona yaklaşabilmek, aynı zamanda en büyük yasağı da çiğnemektir. Burada *körleşmeden* atılacak tek bir adım yoktur: Körleşmek ve körleştirmek, eğretilemeler, mecazlar, döndürmeler ve "kaldırma"larla (*Aufhebung*) yasağı ortadan kaldırmak, yasağı ve birleşme'yi (*coïtus*) dayanılır, kabul edilebilir kılmak gerekir. Bu sürekli körleşme ve "kaldırma"lar nedeniyle belki kültürümüzde "kaynaklara, kökenlere dönüş", yasak olmak şöyle dursun, olumsuz hiçbir yananlama sahip değildir. Aslında burada söz edilen hukuki bir yasak değil, ontolojik, tanıklık sorunsalının içerdiği, "gibi yapma" dışında (körleşme/körleştirme'yle "görme"ye sunma) olanaksız olan bir tanıklık "yasağı"dır. Ancak hemen ekleyelim ki, olanaksız olanaklı olduğuna göre; yani, "tanıklık" (kurumsal ya da kurumdışı) *var*olduğuna göre, sorun ontoloji'nin bir konusu (yani, bir *ontoloji ihlali*) olmaktan da çok uzaktır.

Bu açıklamalardan sonra, biraz önce kullandığımız, aslında hukuki olmaktan çok antropolojik olan "fücur" (yasağı) teriminin, bizim tarafımızdan yapılan, kişisel bir yakıştırmadan öte bir anlamı olduğu anlaşılmıştır sanırım. Anday'ın evreninde her şeyden önce kimin kimi, neyin neyi doğurduğu belirlenemez olduğu için fücur kaçınılmaz bir gerçek gibidir: "Bu yüzden olacak, analar (çünkü çok anamız vardı) saçlarını yolarlardı" (Anday: 1982: 39). Ancak, An-

day'da kaynak-doğa imgesi "doğuran ana" imgesinden çok "çocuk" ya da "çocukluk" imgesiyle verilir. Anday için "çocuk", hangi dönemde olursa olsun kaynağa daha yakın olandır. Ve bu söylenebilirse eğer, kaynağın *ilk* tanığı... "Kitaba Ek"te şöyle yazıyordu: "Kişinin, doğa dilinden anlaması. Ben bunu çocukluk dönemi için düşünmüştüm" (1985: 45). Ya da, I. Bölümün 4. Kıtasının ilk dizesi: "Ey çocukluk, mutluluk simyacısı!" (1985: 12)

Ve sonra, o korkunç "kopma'ların, "ayrılma"ların tasvirine ayrılan trajik II. Bölümün ilk dizesi:

"Büyüdük çocukluğumuzdan
Büyüdük tarihe usulca
Biz bir yana, doğa bir yana" (1985: 19)

Sonra, "Öğle Uykusundan Uyanırken"in şu bilmecemsi sözleri: "Tanrım, bizi çocuklar dünyaya getiriyor!" (1982: 35), ve biraz ötede, "çocuklarımız bizden önce vardı" (1982: 37)...

Öyleyse, Anday'da "kaynağa yaklaşma"nın, çocuğa, çocukluğa yaklaşmadan öte bir anlamı olabilir mi? Şair'in kaybettiği "çocukluk dilini" yeniden bulmaya çalışması: Burada "çocuklar için edebiyat açıklamaları" türünden beylik, sıklıkla da akademik bir ifadeye gerek var mı? Bizi ilgilendiren şey, burada, kaynağı ararken "çocuk"la karşılaşmamız. Yine kaynak bölünmesi, yine "ek"e fırlatılma... Anday'ın bir şiirinde yazdığı gibi:

Sen bir kök olursun ben anlamsız bir ek (1985: 87)

"Kopuş'ların, "ek" haline gelmelerin, "doğanın karşısında bir başka doğa" (1985: 19) oluşturmaların şiirini yazan Anday için "çocuk" ile "ek" özdeş değildir. Ama "çocuk" belki "ek" haline gelmede bir adımdır. Bir etap. Eğer bu yabancılaşmada daha da kopuş içine girmek istemiyorsa tekrardan "kaynak" ile değişmece (döngüsel yer değiştirmece) oyununa ("fücur"?) girmelidir.

Hegel, yukarıda alıntıladığımız tümce parçasını, "*Der sich aufhebende Ursprung*", tam da "çocuğu" tanımlamak için yazmıştır: "Kaynağın kendini 'kaldırmış' hali." Bu "kaldırma"da bir "kopma", "yadsıma" varsayıldığı gibi, "gizleme" (kaldırıp saklama) de varsayılıyor. O halde bu "kaynağın" kaldırılması, yükseltilmesi, hem "fücur"un önlenmesi (ona karşı alınan bir önlem) hem de "fücur yasağı"nın bir bakıma "kaldırılması" anlamına gelmiyor mu?..

"Körlüğümüzün Öğretisi"

İlginçtir. 1. Kıtadaki "gözden önceki göz"den 3. Kıtadaki "ben"e nihayet geldiğimizde şiir hemen "ayna"yı devreye sokuyor. Şiirin topo-grafyasında "ben" nihayet ortaya çıkmıştır. Ama kopma tam değildir henüz.

"Bildik bakışları ile süzerdi beni
Aynasında sarılaştığım nehir" (1985: II)

"Ayna" bir ikiliğin ortaya çıktığının altını çizer. "Nehir" ile "ben" arasındaki "doğurganlık" anının içkinliğinden çıkılmış, araya "ayna" girmiştir: Ama "bakışlar" henüz "bildik"tir. Buradaki birinci dizeyi Baudelaire'den ödünç aldığını yazmıştı Anday (1985: 45). "Bildik" sözcüğünü Fransızca'daki *familier*'nin karşılığı olarak kullanmıştır. *Familier*, bir "akrabalık" ilişkisini de hem açık hem gizli bir şekilde içeriyor. "Ayna"nın işlevi, burada, "akrabalık" ilişkisinden gelen bir döngüselliği kurmak, tam yansıtma'yı sağlamak olduğu halde, *ikiliği* yeniden anımsatmaktan, ikiliği iki kat artırmaktan başka bir işe yaramaz. Valéry'de aynı sorunsal üzerine yazan Derrida şöyle ifade eder bunu: "Ayna'nın araya girdiği her yerde, Valéry'nin metninde Narsissus'un sahneye çıktığı her defasında, kaynak, aynanın etkisiyle kendini ancak iki kat kaybederek yeniden bulabilir" (1972: 339).

Anday, bunun en az Valéry kadar farkındadır. Şu dizede Valéry ve Rimbaud yan yana dururlar adeta:

"Gören göz görülen gözse
Ben başkasıyım" (Anday: 1985: 54)

"Ayna" imgesiyle araya giren "öteki"nin varlığı "ben"in başkalığını, kendisi için bile, (iki kat) artırmaktan başka bir işe yaramaz. Aslında, "ben başkasıyım" değil ama, "ben başkasıdır" (*je est un autre*) diyen Rimbaud, bu "başkalığın" altını daha iyi çizer.

Bu 3. Kıtada, nedense "bildik bakışlar" ile "acıkmış bir güneşin öğle dikenleri" bir tezat oluşturur:

"Acıkmış bir güneşin öğle dikenleri
Çıngıraklarla havayı titretir
Tanrısal uykularımı bilerdi" (*a.g.y.*)

Medusa, ("çıngıraklı") yılanlar yakındadır. "Ben" kaynaktan kopmuş ama ondan gerekli mesafede durarak ("bildik bakışlar"), "acıkmış" bu kaynağın da tekrar *yemi* olmak istememektedir. Doğa hem doğurmakta, hem de doğurdu-

ğunu tekrar geri almak ister gibidir (*envagination*). Doğum acılarına, sancılarına pişmanlık da mı karışmıştır?[8] İşte, bir başka dilde, Almanca'da, bu paragraftaki düşünceler, şu neredeyse eşsesli üç sözcükle verilmiştir: *Qual* (acı, azap); *Quelle* (kaynak; *quellen*: fışkırmak, şişmek, büyümek, ortaya çıkmak); *Qualle* (medüz)...

Ancak hemen belirtelim ki, Medusa imgesini Anday doğrudan kullanmaz. "Acıkmış bir güneşin öğle dikenleri" ve "çıngıraklar" imgelerini biz Medusa imgesinin kültürdeki dönüşümleri olarak okuyoruz. Bu imgeden bir "denizanası", bir "rahim/göz" yapan da bu kültür. Ama bu "rahim"den çıkan ışınyılanların ("öğle dikenleri" ya da "ışığın püsküllü atları") "acıkmış" olarak nitelenmesi Anday'a ait. Anday'ın hakkını Anday'a verebilecek miyiz? Bunlar, Anday'ın "güneş"i bir kaynak olarak gördüğünün yeterli kanıtları mı? Kanıt belki başka yerden gelecektir: "Göçebe Denizin Üstünde"nin ilksöz'ü:

> "Tam konuşmaya başlarken
> Güneş açmasın mı "(1985: 48)

"Güneş" burada, "konuşan özne"nin kaynağa bağlılığını güvencelemek istercesine parıldamaya başlamıyor mu? Doğa'dan kopmuş, "yabancılaşmış" özne, en büyük kaynağın, "güneş"in desteğini bulunca, daha güvenle titreştirmiyor mu *ses*ini?.. Bunlar, yalnızca söylencelerle taşınan kültür(ümüz)ün değişmezleri değil, ama Derrida yapıçözümü'nün de Batı Metafiziği'ni didiklerken karşısına çıkan ilk eğilimler, işaret ettiği belli başlı tuzaklar ("sesmerkezcilik", "sözmerkezcilik"; *logocentrisme*)... Anday kaynağı tanımlarken ortaya çıkan *fark* neresidir? Kültür tarafından taşınan o iz'e bir "ikircikli direnç" varsa bu nerede yuvalanmıştır?

İşte, Anday'ın "güneş"i (ışığın saltanatı) tam bir kaynak olarak görmediğinin kanıtını hemen "Öğle Uykusundan Uyanırken"deki bir tümcede bulabiliriz. Ama bu "kanıt", ya da "karşı kanıt" söylemin karmaoluşsal (*hétérogène*) bir yapıda olduğu olgusunu çürütmeye yetmeyecektir:

> 'Şiir baş dönmesinden başka nedir ki! Anlaştığımız dilleri bulana lanet ol-

8. Yunan Mitolojisi'ne göre bir "altın çağı" simgeleyen tanrı Kronos'un, bir mucize eseri kurtulan Zeus dışında bütün çocuklarını parçalayıp *yediği* bilinir. Yamyamlıktan çok *envagination* diyebileceğimiz bu durum Anday'ın I. Bölüm'de betimlediği şeye benzer: "Duyular eski ağaçlarımdı benim/Her gece bütün kuşlarını yiyen" (1985: 18), diye yazan Anday bu evrenin ilklerine ait bir "karanlığı", "dışarı çıkamama" durumunu, ya da "tereddüt"ü betimler gibidir. Zeus, Kronos'un yuttuğu bu tanrıları bir bir dışarı çıkaracaktır (payını isteme: bu, ilk "fark"). Bunlardan biri de Polyphemos'un babası tanrı Poseidon'dur. Polyphemos, Kiklops'ların en vahşisi, insan etiyle beslenen bir "tepegöz"dür (yani, bir bakıma, tin'le ya da *logos*'la beslenen sokratik "üçüncü göz"ün "kaldırılmamış", *Aufhebung*'a uğramamış hali). *Odysseia*'nın 9. bölümünde, Odysseus'un Polyphemos'un gözünü oyduğu söylenir (payın bir kez daha talebi: bu da "ikinci" fark belki).

sun! Ağacın çok eskiden başka bir adı vardı. Yalnız o bilir. İnsan doğayı kırbaçlayıp susturdu. Bu oyunu ona oynayan güneştir. *Körlüğümüzün öğretisi.*" (Anday: 1982: 38, *abç.*)

Zaten burada, bütün metin, bu "körleşme"ye ayrılmıştır. Körleşmeyle görme arası, gerçekle düş arası bir şeyin betimlemesine... Anday burada "üçüncü göz"ü çalıştırır; "söz"ün, "göz"ün yetersizliğinden yakınır (*a.g.y.*: 33). Bu metnin yapıçözümünü başka bir çalışmaya bırakarak yalnızca şunu belirtelim: Anday'ın buradaki yazısının bilmecemsi dokusu, birden, sona doğru, "kadın" imgesinde parlar, çözüme ulaşır. "Körleşme", kadın karşısında körleşme'dir. Oysa Anday'ın "altın"in parıltısı, onun büyüsü üzerine düşündüğünü sanarken, birden metin "kadın" imgesinin parıltısında, güneşi, ışığı yadsıyan imgesinde (onun "değişim değeri", duyulardaki "meta" değeri?) ışır:

> Gözlerimi kapıyordum. Fakat asıl istediğim görmekti, karşımda, dışımda görmek. Bundan haberi yoktu onun. Demek taşıdığı öteki şeyi bilmiyordu. Bilmiyor muydu? Onda olmayan bir şeyi, ötekini ben mi yaratıyordum yoksa? (Anday: 1982: 49).

Lacan'da olduğu gibi, aşk eğer "sahip olmadığımız bir şeyi verebilmek"[9] olduğu kadar, öteki'nde olmayan bir şeyi de talep edebilmekse, Anday'ın dediği gibi, "anlaştığımız dilleri bulana lanet olsun!" Bu bir "baş dönmesi", aynı "kaynak" önünde olduğu gibi...

Anday, "Cinsel İlişkiye Övgü" adlı şiirinde, bir "övgü" düzmekten çok, acı bir gerçeği dile getirir gibidir:

> "Sevişmek yabancılaşmaktan
> Başka nedir? Bakılan yerde kadının
> Kendinden başkası "(1985: 69)

Ama yine de bu şiir bir övgü'dür; sonluluğumuza ve bununla yetinemeyişimize, insanlık durumuna, acı gerçeğimize övgü... Kaynak karşısındaki durumumuz da budur: "Bakılan yerde (kaynağın) kendinden başkası..." Kaynak önünde bu körleşme, bu dolambaçlı yola *sapma* dışında bir şey mümkün değildir. Öz'lere dönüşün, kaynak'lara dönüşün, kendine dönüşün, "sapma"dan "sapkınlıktan" öte bir şey olmadığı nasıl anlatılabilir? "Anlaştığımız dilleri bulana lanet olsun!" Ama bu dil dışında anlaşamadığımızı bile tanıtlamamız imkânsız olurdu.

9. "Aşk'a dair Lacan'a atfettiğimiz (bkz. 1966: 618) bu gramer dışı ve mantık dışı "mantık", gerçekte hiç de "modern" bir düşünce değildir. "İyiliğe" ilişkin olarak önce Plotinos tarafından dile getirilmiştir (bkz. örneğin, Derrida: 1993: 1). Ayrıca, Heidegger'in *Holswege*... adlı kitabında da bu düşünceye rastlayabiliriz (1962: 202 ve devamı ve 290). "Verme" sorunsalına ilişkin bkz. genel olarak, Derrida: 1991, ve özellikle bu bağlama ilişkin olarak, s. 12-13.

Odysseus ve Boş Bir Mezar Olarak Kaynak

"Kolları Bağlı Odysseus"un dört bölümden oluştuğu düşünülürse, öteki bölümlere ve Anday'ın başka şiirlerine ufak göndermeler dışında, esasen I. Bölüm'ün ötesine geçemedik diyebiliriz. Bu "kolları bağlı" deyiminin, Odysseus'un kendini geminin orta direğine bağlatmasından çok onun "elinin mahkûm" olmasından gelmiş olacağını belirtmekle yetineceğim burada. Odysseus adı ve yazgı, bu kültürde bir ve aynı şeyi imlerler. "Eli kolu bağlı", "eli mahkûm" deyimleri de yazgıyı... Herkes kendi yazgısını, ikili bir zorunluluğa (*double bind*) uyarak, kendini önceleyen iz ve farklılık ulamlarından geçerek yazmakla yükümlüdür. Odysseus, "Küçük Asya"yı, Truva'yı, fethe çıktığı için değil, ama bu yolculuğunda aslında evinden hiç çıkmadığı, yolu hep tersinden aldığı için "sömürgeci"dir. Truva'dan önce kendi "kaynağını" sömürmüştür: "kendi kafasında kurulu" bir kaynağı... Bu İthaka'dır. Eğer Anday, bunu şiirinde, şu dizelerle açıklıkla ifade etmiş olmasaydı, onunla aynı tutkuyla ilgilenmiyor olmayacaktım sanırım:

> "Oysa İthaca'yı hiç görmemiştim
> Penelopeia yoktu, Telemakhos da
> Ama İthaca kafamda onlardan kurulu idi" (1985: 42)

Demek ki, kafamızı bunca kurcalayan kaynak bir "kurmaca"ymış. İçi boşmuş. Anday'ın son şiir kitabında ifade ettiği gibi:

> Bir mezar gördüm içinde kimse yok (1995:)

Bir "kurmaca' olarak, bağımsız(laşan) im olarak, kaynak içi boş bir mezardan başka bir şey değil. Eğer onu "içi dolu", canlı bir "ruh"u taşıyan bir mezar (*soma*) olarak tanımlasaydık, yazımızın başında dikkati çektiğimiz, en büyük tuzaklardan birine (yani, en klasik anlamda bir im [*sema*] tanımına) düşmüş olurduk.

Bütün "kaynağa dönüşler" de bu boş mezar'ın içini doldurmaktan, "kendimiz-için" yapmaktan (mezarımızı kazmaktan) öte bir anlam taşımıyor. Ve bütün bu süreç de, başka "boş mezar"lara saldırmaktan, onları yağmalamaktan geçiyor. Ama "yazgı"ya karşı da yazılabilir... Özellikle de "yargı"ya karşı...

KAYNAK-ÇA

ANDAY, MELİH CEVDET, 1982 (1981) *Ölümsüzlük Ardında Gulgamış*, İstanbul, Adam Yayınları'nda birinci basım.

1985 (1962 ve 1970), *Kolları Bağlı Odysseus, Göçebe Denizin Üstünde*, İstanbul, Adam Yayınları'nda birinci basım.
1995, *Yağmurun Altında*, İstanbul, Adam Yayınları.
DERRIDA ,JACQUES, 1972, *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit.
1991, *Donner le Temps, I. La fausse monnaie* , Paris, Galilée.
1993, *Khora*, Paris, Galilée.
DAĞLARCA ,FAZIL HÜSNÜ, 1990, *Uzaklara Giyinmek (Sığmazlık Gerçeği)*, İstanbul, Adam Yayınları.
EAGLETON, TERRY, 1990, *Edebiyat Kuramı*, çev. Esen Tarım, İstanbul, Ayrıntı Yay.
HEIDEGGER ,MARTİN, 1962 (1950), *"La parole d'Anaximandre"; Chemins qui ne mènent nulle part*; çeviri, Paris, Gallimard.
LACAN, JACQUES, 1966, *Ecrits*, Paris, Gallimard.
PLATON, *Phèdre (Phaidon)*: Fr. çev. Leon Robin, Paris, La Pléiade veya 1950 Gallimard basımı, Idées dizisi.

—

Metis Tarih ve Toplum

Thierry Hentsch

HAYALİ DOĞU

Batı'nın Akdenizli Doğu'ya
Politik Bakışı

Fransızca'dan Çeviren:
AYSEL BORA

"Biz" onlara nasıl "Batı" diyorsak, "onlar" da bize "Doğu" diyor. Peki, ne zamandan beri? Doğu ile Batı gerçekten birbirinden çok farklı, birbirine karşıt dünyalar mı? Bugün zihnimize tümüyle hakim olan ve birçok sorunu tartışırken başvurduğumuz bu bölünme, bu ayrım nasıl ve niçin ortaya çıktı?

"Doğu bizim kafamızda. Bizim Batılı kafalarımızın dışında Doğu yok. Hatta Batı'nın kendisi de yok. Batı, karşıt terimiyle aynı nedenlerle içimizde var olan bir düşünce. Ama biz onu tanımlamaya hiç gerek duymayız: O bizim kendimizdir. Biz kimiz? Doğu'nun önyüzü mü? Ötekinin ötekisi mi? Pozitif kutup mu, doğrulanmışlık mı? Bu kitap Doğu'yu kavramaya çalışmıyor. Sözkonusu olan, ötekinin içinden kendimize bakmak: Ötekinin bizi gördüğü gibi değil de, bizim ona bakışımızda kendimizi ele verdiğimiz gibi.

metis

Y O R M A K

İskender Savaşır

"Yormak " kelimesinin iki anlamı (ve bunların türevleri) arasındaki ilişkilerin tesadüfi olmaması gerektiğini öteden beri seziyor ama bu ilişkilerin anlamını deşifre edemiyordum: "Birini yormak", "Bir şeyi hayra yormak", "Bir metni, bir davranışı, bir rüyayı yorumlamak", "Yorulmak". Kökün "yürü-" köküne akraba olduğunu çok daha sonra öğrendim. Ama bu bilgi de, bu kelimelerin oluşturduğu anlam öbeğine nüfuz etmeme yardımcı olmadı.

. Kimbilir belki de bu anlam dünyasının, benim için, ucundan kıyısından da olsa aydınlanmaya başlayabilmesi için, kırk yaşımı aşmam, *Defter*'in de sekiz yılını geride bırakması gerekiyordu. Kelimeler, kökler, sesler arasındaki ilişkiler ne kadar aydınlatıcı olabiliyorsa, kimi zaman kimi ilişkilerin yokluğu da aynı derecede aydınlatıcı olabiliyor.

Eleştirmek kavramının "elemek" fiilinden türediğini biliyoruz. Aynı fiilden türemiş bir başka kavram daha var: "Elenmek"; bir idealin, kıstasın gereklerini yerine getiremediği ya da bir rakibin gücüne yenik düştüğü için yarış dışı kalmak.

Ama tıpkı "yoruşma"nın olmaması gibi, "eleşmek" de yok. Dikkatimizi köklerden eklere yöneltsek iyi olacak galiba:

"Eleştirmek"teki "-DIr-"* ekinin Türkçe'de nedensellik ifade ettiğini biliyoruz. Ama ne tür bir nedensellik? Geçişli fiillerin bir çoğu da özne ile nesne arasında nedensel diye nitelenebilecek bir ilişki ifade ettiğinden, böyle bir soru sormaya hakkımız var. Geçişli cümlelerin tarif ettiği nedensellik, ifadesini fiillerin etkin ve edilgin halleri arasındaki karşıtlıkta bulur: Bir adam bir ağacı kesmişse, o ağaç kesilmiştir.

Oysa "-DIr-" eki taşıyan nedensel cümlelerde, özne ile nesne arasındaki

* Ünlü uyumu kuramına bağlı olarak ses değerleri değişen eklerde değişen sesler kapitalle gösterilmiştir.

ilişki daha karmaşıktır. Bu karmaşıklığın yansımalarından biri, nesnenin "-i" halinde değil, "-e" halinde çekilmesidir: "Ben ona yaptırdım." Tıpkı geçişli cümlelerde olduğu gibi bu cümleden de bir şeyin yapılmış olduğu sonucu çıkar. Ama geçişli cümlelerden farklı olarak bu cümle, ek bir sonuca da gebedir: Bir şey yapılmıştır ama o da bir şey yapmıştır. "-DIr-" eki taşıyan bir cümlenin "-e" halindeki nesnesi, geçişli bir cümlenin öznesi olmaya mahkûm edilmiş bir varlıktır.

Kestirmeden söyleyecek olursak: Demek ki, "-DIr-" eki taşıyan nedensel cümleler bir özne ile kendisi de özne olabilecek bir nesne arasındaki iktidar ilişkisini dile getiriyor. Buradan hareketle "eleştiri"nin de böylesi bir iktidar ilişkisini ifade ettiğini söyleyebilir miyiz?

Birkaç nedenden ötürü pek mümkün görünmüyor. Bir kere, "eleştirmek" fiilinin yeraldığı cümlelerde nesne "-e" halinde değil "-i" halinde çekilir. (Dolayısıyla tıpkı düz geçişli fiillerde olduğu gibi, ben onu eleştirince, o eleştirilmiş oluyor.) İkincisi, gerçi "eleşmek" diye bir fiilin olmadığını söyledik ama yine de Türkçe'de karşılıklılık ilişkisini dile getiren "-Eş-" eki eleştirmek fiilinde mevcut. Demek ki, eleştirmek fiilinde "-DIr-" ekinin ifade ettiği iktidar ilişkisini önceleyen ama kendi başına varol(a)mayan bir karşılıklılık ilişkisi var. Sanki iktidar ilişkisine tabi kılınan nesne/özne, kendisine dayatılan ve kendisini tabi kılan değer ve ilkeler manzumesine daha baştan rıza gösteriyor, sözkonusu kıstasları nedensel cümlenin muktedir öznesi ile paylaşıyormuş gibi...

Ne demek istediğimi, eleştiriye akraba başka bir kavramı, tartışmayı, gündeme getirerek belki daha iyi açıklayabilirim: İlk bakışta, verili bir nesneye değer biçmeyi içerdikleri ölçüde "eleme" ve "tartma" benzer eylemleri ifade ediyorlarmış gibi gözüküyorlar. Ancak elemek, gündelik dilde yaygın olan tabiriyle "sapla samanı birbirinden ayırmak"tır. Birtakım şeyler, değerli olanlar üstünde kalır, geri kalanı elenir.

Oysa tartmak insanın kendisini de –belki son kertede gövdesini de ("tartma"nın güreşteki anlamını düşünün)– işin içine katan bir değerlendirme sürecidir.

Ekleriyle birlikte ele alındığında bu iki kök, "ele-" ve "tart-", arasındaki fark daha da belirgin olarak ortaya çıkıyor. "Eleşmek"in mümkün olmadığını söylemiştik; oysa "tartışmak", iki tarafın karşılıklı olarak birbirlerini tartması mümkündür.

Birbirlerini tartan, tartışan iki insan, ortak, paylaştıkları bir değer, ilke ve kıstaslar zemini üzerinde hareket ediyorlardır; aralarındaki ilişki eleştiri ilişkisindeki eşitsiz iktidar ilişkisinden çok karşılıklılığa benzer.

Tartışmanın bu farkı, nedensellik halinde kazandığı anlamla daha da bir

belirginleşiyor: Kuşkusuz, ben iki insanı tartıştırabilirim. İlk ve orta öğrenimimiz boyunca maruz kaldığımız münazaraları düşünün. Bu durumlarda tartışan taraflar, elbette, onları tartıştıran irade karşısında nesneleşiyorlardı ama birbirlerinin karşısında değil...

Şimdi yorumlamaya geçebiliriz.
Kökler değil ekler üzerinden hareket etmeye devam ediyoruz.

"Yorumlamak"taki "-lA-" eki, özne ile nesne arasında tıpkı nedensellik ifade eden "-DIr-" eki gibi, düz geçişliliği andıran bir boyuta işaret ediyormuş gibi görünüyor. Bir adamı yormuşsam o yorulmuş olur; gerçi bir adamı yorumlamışsan onun yorumlanmış olacağı da (galiba, bazen) doğru ama aradaki fark nedir?

Yorumladığım bir insan (bir metin, bir rüya, bir davranış) yorumlanmış olur, ama yanlış da yorumlanmış olabilir.

Kuşkusuz, bir insanı yorduğum iddiasını dile getiren cümle de yanlış olabilir (adam yorulmamış olabilir). Fark şurada: Bir insanı yorumlamışsam, yaptığı yorum yanlış bile olsa, o insanı yorumlamış olduğum doğrudur.

Konuya açıklık getirmek için "konuşan özne" ile "cümlenin öznesi" arasındaki kavramsal farktan yararlanabiliriz: "Ahmet Mehmet'i dövdü" dediğimde, bu cümlenin doğruluğundan sorumlu olan yegâne kişi, cümleyi dile getiren, cümlede hiç dile gelmeyen konuşan öznedir. Bu cümle yanlışsa, ben, konuşan özne doğruluk değeri açısından kusurluyum demektir (yalan söylüyor ya da yanlış bilgilendirilmiş olabilirim) ama Ahmet'i, Mehmet'i niçin dövmediği konusunda, yalnızca bu cümle temelinde kusurlu bulamam.

Kuşkusuz, Ahmet'in Mehmet'i dövmekle (ya da dövmemekle) haksızlık ettiği ile ilgili olarak fikir beyan edebilirim ama "Ahmet Mehmet'i dövdü" demişsem, Mehmet'in dövülmemiş olduğunu iddia edemem. Dolayısıyla cümlenin hakikat değerinden, yani cümlede dile gelen fiilin haklı mı haksız mı olduğundan sorumlu olan cümlenin öznesiyken (Ahmet Mehmet'i haksız yere dövmüşse, sorumlusu Ahmet'tir), cümlenin doğruluk değerinden sorumlu olan konuşan öznedir (Ahmet'in Mehmet'i dövdüğü doğru değilse, kusurlu olan, bunu söyleyen benim).

Geçişli cümleler dahil çoğu cümle için genelgeçer olan bu kural "eleştiri" barındıran cümleler için de geçerliymiş gibi görünüyor. Eleştiride de doğruluk iddiası konuşan özneye, hak iddiası ise cümlenin öznesine aittir. Ahmet Mehmet'i eleştirmişse, bu cümleyi nakledenden beklenen yegâne şey, fiilin gerçekten vâkî olmuş olmasıdır. Ama Ahmet Mehmet'i haksız yere eleştirmişse bunun hesabı Ahmet'ten sorulur.

Aynı şey yorumlamak için de geçerli mi? Ahmet Mehmet'i yanlış yorumla-

mışsa, konuşan özne olarak ben Mehmet'in gerçekten yorumlanmış olduğunu söyleyebilir miyim? Emin değilim.

Ama devam etmeden önce "-lA-" eki ile ilgili olarak genel bir betimleme yapmaya çalışalım: "-lA-" eki, hiç değilse psikolojik fiillerle birlikte kullanıldığında özne ile nesne arasında, geçişli ve nedensel cümlelerden farklı olarak, bir dönüştürme, etkileme ya da iktidar ilişkisini değil, bir konu edinme ilişkisini anlatır. Yorumlanan şey, bir yoruma konu edilmiştir.

Yorumlamak bu özelliklerinin çoğunu "-lA-" eki taşıyan diğer psikolojik fiillerle paylaşıyor gibi gözüküyor. Bir şeyin algılandığının doğru olması, sözkonusu algılamanın doğru olduğu anlamına gelmez. (Yine de ben UFO'ların varlığına inanmıyorsam, Ahmet'in bir UFO gördüğü yolundaki iddiasını onun bir şey algılamış olduğu şeklinde dile getirmekten kaçınırım.) Kezâ, bir şeyin sezinlendiğinin doğru olması, sözkonusu sezginin doğruluğunun teminatı değildir.

Yine de bir ayrıştırmaya gidilebilir: Sezinlemek, yorumlamak gibi ve algılamaktan farklı olarak, dönüşlülük ifade eden "-(U)N-" ekini barındırıyor.

Ne anlama geliyor bu? "-lA-" ekinin bir "konu edinme" ilişkisini anlattığını söylemiştik. Algılama sözkonusu olduğunda fiilin konu ettiği nesneye, biz (konuşan özneler) cümlenin öznesini es geçerek dışardan bakabilir, sözkonusu algılamanın doğru olup olmadığına karar verebiliriz. Oysa "yorumlamak" ve "sezinlemek"teki dönüşlülük eki, bizi böyle bir imkândan mahrum bırakıyor. Çünkü bu fiillerdeki dönüşlülük eki (tıpkı "yıkanmak"ta, "sevinmek"te, "düşünmek"te olduğu gibi) öznenin, yabancı bir nesnenin yanısıra kendi kendisini de konu edinmiş olduğuna işaret ediyor. Ya da daha doğrusu, "yorumlamak" ve "sezinlemek" sözkonusu olduğundan, "konu edinme" ilişkisini önceleyen bir kendi üzerine dönme hali var.

Karşımdaki insan benim ve akranlarımın (yani, dilin anonim öznesinin) algıla(ya)madığı bir şeyi algılıyorsa, o zaman onun algısına bir "sanrı" (*hallucination*) hükmünü vermeye hakkım vardır. Oysa karşımdaki kendisine karşı bir komplo kurulduğunu sezinliyor (ya da düşünüyorsa), konuşan, bakan, seyreden, yargılayan bir özne olarak ben çok daha çaresiz bir konumdayım, demektir. Kuşkusuz, komplodan kuşkulanılan ortamı ben kendi adıma değerlendirebilir, sözkonusu ortamın çeşitli unsurlarının bir komploya tekabül etmediğine hükmedebilirim. Ama aynı unsurları bir komplonun işaretleri gibi yorumlayan kişi, beni bunu ona söyleyebilme olanağından mahrum eder. Çünkü o, o ortamın unsurlarını konu edinmeden önce kendi üzerine dönmeyi, kendi adına yorumlamayı tercih etmiştir. Bu yüzden ben (konuşan özne) araya giremem.

Bu noktada paranoyayı hatırlamakta yarar var: Çünkü paranoid bir kişilik örgütlenmesini değişmeye o kadar dirençli kılan nedenlerden biri, yorumlamanın, sezinlemenin tabiatına zaten içkin olan özelliklerden birini uç noktaya

vardırmasıdır. Yorumlayan (ya da sezinleyen) özne (cümlenin öznesi), kendisine dışsal bir özneyi konu edinmiştir ama aynı zamanda kendi içinde de bölünmüş, kendisini de kendine bir konu (ya da nesne) edinmiştir. Konu edindiği nesneye kendi içindeki bölünmüşlüğün yarattığı boşlukta bir yer bulmaya ya da hatta belki de, bu bölünmüşlüğü (yırtılmayı) o dışsal nesne aracılığıyla tamir etmeye çalışmaktadır.

Bazı fiil biçimlerinin yokluğunun taşıdığı anlamdan sözetmiştik. "Tartışmak" ancak bir karşılıklılık ilişkisi temelinde mümkündür. "Eleştiri", bu ilişkiyi bir iktidar ilişkisine tabi kılsa da karşılıklılık ilişkisine aşinadır. Oysa "yoruşmak" fiilinin olanaksızlığının da tanıklık ettiği gibi, yorumlamak böyle bir karşılıklılık ilişkisinin yokluğu üzerine kurulmuştur.

Belki bu noktada hem dönüşlülük hem de karşılıklılık ekleri taşıyabildiği halde "yorumlamak"tan ayrılan bir fiili hatırlamak gerekiyor. Yorumlanan şey, elbette, her zaman bir anlamdır. Ama "anlamak" yorumlamaktan farklı olarak (ve tıpkı tartışmak gibi), anlaşmak ihtimalini dışlamaz. Oysa yorumlamak fiiline kalkışmak, yorumlanacak nesnenin çok uzak, anlaşmaya, 'yoruşma'ya imkân vermeyecek kadar uzak, belki de kayıp olduğunu, yorumlanacak nesne ile yorumlayan özne arasındaki mesafenin bir karşılıklılık ilişkisine izin vermeyecek kadar büyük olduğunu teslim etmek demektir.

Evet, bütün bunların *Defter*'le bir ilgisi var. Bu sayıda yer alan yazılarıyla, dünya literatüründe "*identity*" diye geçen sorunun Türkçe'de "Kim?" gibi karşılığı olmayan bir sorudan hareketle düşünülmesi gerektiğini söyleyen Meltem Ahıska da; dilin, anlaşmaya, tartışmaya, eleştiriye imkân tanısa da, kuruluşu itibariyle yorumlamayı andırdığını iddia eden Nurdan Gürbilek de aynı nafile enerjinin taşıyıcıları gibi gözüküyorlar. Kimbilir, belki de *Defter*'in hedeflerinde biri bu: Kendisi dilsel olmayan, dil öncesi bir parıltıyı, bir mırıltıyı yaşar kılmaya çalışmak... Bir karşılık ummadan...

—

ONUN BİR RÜYASI VARDI

Sheila Rowbotham

Emma Goldman'ın otobiyografisi *Hayatımı Yaşarken*'ın birinci cildi, Beril Eyüboğlu'nun çevirisiyle, Kaos ve Metis Yayınları'nca ortak yayınlandı. Sheila Rowbotham'ın burada yer verdiğimiz yazısı, *Hayatımı Yaşarken*'in İngilizce edisyonunda bir önsöz olarak yer alıyor. Kitabın ikinci cildi de aynı yayınevleri tarafından, Emine Özkaya'nın çevirisiyle önümüzdeki aylarda yayınlanacak.

Emma Goldman'ın *Hayatımı Yaşarken* adlı otobiyografisi çeşitli hikâyelerden oluşur. Bu hikâyelerden yeni hikâyeler doğar; onlar da daha başka hikâyeler anlatmaya başlar.

Esas hikâye Birleşik Devletler'e gelen genç göçmenin hikâyesidir. Amerika aslında bu türden milyonlarca hikâyeden, bu hikâyelerin kuşaktan kuşağa ailelere yansıma ve yankılanmalarından meydana gelmiştir. Beklenti, şaşkınlık, vaat, kayıp, yabancılaşma, umut, sömürü, girişim ve umutsuzluk içeren anlatımlar varoluşsal olduğu kadar, tarihsel bir çekiciliğe de sahiptir. Göçmenin geçmişiyle bağını kopardığı kesindir. Eski dünya anılarda donup kalmıştır. Gerçek olan yeni dünyadır. Ne var ki hayat yaşanırken her iki dünya da hâlâ varlığını sürdürmektedir. Geçmişin ve şimdiki zamanın sınırları coğrafi olarak belirlenmiş olsa da, birbirlerine yabancı sayılmazlar. Göçmen, kültürler arasındaki bağlantıları gözlemlemekte ustadır. Emma açısından da, Amerika'daki fabrikayla St. Petersburg'daki fabrika, Amerika'daki dansla St. Petersburg'daki dans gibi önemli kıyaslamalar söz konusuydu.

Emma, 19. yüzyılın sonlarında dünyasını New York'taki göçmen Yahudi cemaatle sınırlamayarak, anarşist ve radikal çevrelere girdi. Kahveler ve toplantılar, gazeteler ve tartışmalar hayatının parçası oldu. Konuşma yaptı-

ğı Cooper Union Salonu; Fransız Komünculeri nin, İspanyol, İtalyan, Rus, Alman anarşistlerinin, sosyalistlerin, Ambrose Bierce gibi yazarların buluştuğu Justus Schwab'ın meyhanesi, bu tartışma ve toplantıların yer aldığı mekânlar arasındaydı.

Emma Viyana'da Freud'un derslerini izledi; Paris'te doğum kontrolünün öncülerinden, sendikacı Victor Dave ile tanıştı. Sürgün edildi; sonraki yıllarda Sovyetler Birliği, Britanya, Kanada, Almanya, İsveç ve Hollanda'da yaşadı.

Bir hikâyeden bir yenisi doğarken, siyasal ve kültürel dünyalar çakışır. Emma sınır tanımadığı gibi, "kesin sonlar"dan da kaçınırdı. İnsanlara gösterdiği içten ilgi ve açık yüreklilik ona çok geniş bir çevre kazandırmış, böylece anarşist fikirlerini göçmen ve radikal kesimin dışına, işçi sınıfına olduğu kadar orta sınıflara da iletebilmişti.

Hayatımı Yaşarken çeşitli kahramanlarıyla büyük bir destandır. Herkese kol kanat geren Emma, yaşam serüveni boyunca karşısına çıkan insanların hemen hepsini bu kitapta başarıyla bir araya toplayabilmiştir. Ne var ki, okurun bu karakterlerin tümünü bir okuyuşta algılayabilmesi imkânsızdır. Yazar, bir çoğunu kabataslak resmetmiş, geçerken alelacele değinmiştir. Adından söz ettiği bazı insanlar hakkında ancak başka kaynaklara başvurarak bilgi edinilebilir. Bu da kitabın bir başka yüzünü gösterir bize. Sadece iç içe hikâyelerin bir arada bulunmasından ibaret olmayıp, radikal dostluk ağlarının bir tür haritası işlevini de görmektedir aynı zamanda. Okurken sık sık, "Ne tuhaf falanca filancayı tanıyormuş meğer," demekten kendinizi alamazsınız. Yahudi anarşizmi, Greenwich Village bohem hayatı, Dünya Sanayi İşçileri ya da cinsellik psikologları, radikal tiyatro, savaş karşıtı hareket, Rus Devrimi ve İspanyol İç Savaşı gibi konulara ilişkin kimi sorulara yanıt bulabilmek için kitaba yeniden göz atmak ihtiyacını duyarsınız.

Emma'nın otobiyografisi aynı zamanda hikâyelerde somutlaştırdığı ilke ve fikirleri iletmenin bir aracıdır. Düşüncelerini halka iletmekte doğuştan yetenekli olan Emma, sadece küçük bir azınlığın soyutlamalar yapıp hayattan fikirler çıkarabildiğinin farkındaydı. *Hayatımı Yaşarken*'de kuramlar ete kemiğe bürünmüştür.

Kitapta, bugün hâlâ zihinleri kurcalayan kimi temel ilke ve çelişkiler yer almaktadır. Düşünüp tartılacak şeyler pek çoktur. Örneğin putları yıkan, cefakâr anarşist Johann Most'un siyasi tecrübesi karşısında büyülenen genç Emma'yı görürüz. Most, tek başına çıkacağı ilk konferans turnesinden önce Emma'yı, sekiz saatlik iş günü kampanyasının önemsizliğine ilişkin küçümseyici bir konuşma yapması için uyarmıştı. Bunun üzerine Emma Goldman Buffalo'daki toplantıda, Johann Most'un düşünceleri doğrultusunda kapitalist düzene verip veriştirerek, temelden yıkılmasını talep eden bir nutuk çekti. Her türlü uzlaşmaya karşı olan bir devrimci için sekiz saatlik iş günü talebi bir sapmadan başka bir şey değildi. Emma'nın konuşması bitince, ön sırada oturan ak saçlı, zayıf, yorgun yüzlü bir işçi söz alarak;

"Her gün birkaç saat daha az ya da birkaç dolar daha fazla istemek gibi küçük talepler konusundaki tahammülsüzlüğümü anladığını söyledi. Genç insanların zamanı hafife alması akla uygundu. Ancak onun yaşına gelmiş insanlar ne yapabilirdi? Kapitalist düzenin yopyekûn yıkılışını görmeğe ömürleri yetmeyecekti nasılsa. Nefret ettikleri bir işte, iki saatçik olsun daha az çalışmaktan da mı vaz geçmeleri gerekiyordu? Hayatlarında ancak bu kadarının gerçekleşme umudu vardı. Kendilerini bu küçük başa-

Anne ve babası
Taube ve Abraham Goldman.

Emma Goldman
1886'da on yedi yaşında

rıdan bile yoksun mu bırakmalıydılar? Okumak ya da temiz hava alabilmek için biraz daha fazla vakitleri olsa fena mı olurdu? Zincire vurulmuş insanlara biraz daha adil davranılamaz mıydı?" [1]

Bu olaydan sonra Emma, yüksek ücret, çalışma saatlerinin azaltılması, dinlenme süresi gibi iyileştirme yönündeki kimi somut çabaların toplumun devrimci dönüşümünün bir parçası olduğunun gerekliliğine kani oldu. Buffalo'daki yaşlı işçiden, hem kendisi hem de hitap ettiği işçiler adına, bundan böyle kendi sesiyle konuşmanın boynuna borç olduğunu öğrenmişti. O günden sonra hocasının sözlerini papağan gibi tekrarlamayacak, bağımsız düşünmeyi ilke edinecekti. Önemli olduğu kadar zor bir adımdı bu; sonuçta beklenmedik ancak sıradan bir tepkiyle karşılaştı. Genellikle canı pahasına özgürlüğü savunan Johann Most, Emma'nın sevgilisi Rus kökenli idealist anarşist Alexander Berkman'a (Saşa) duyduğu kıskançlıktan dolayı öğrencisi üzerinde egemenlik kurmaya kalkıştı. Fikirlerle bedensel arzular arasındaki bu uçurumu aşmak, reformizmle devrimcilik arasındaki uçurumu aşmaktan bile daha zordu. Emma, kadınlığından aldığı güçle, hayatının sonuna kadar bunun mücadelesini verdi.

Bir de mavi beyaz çizgili jarsenin yol açtığı çetin politik ikilem söz konusuydu. Emma New York'ta, Helen Minkin adında genç bir dikim işçisi kız, Saşa ve Saşa'nın arkadaşı olan Fedya adındaki bir ressamla birlikte küçük bir komün kurmuştu. Fedya armağanlara, çiçeklere ve güzel mavi çizgili jarse gibi zevkli giysilere para harcamaya bayılıyordu. Saşa onaylamıyordu bu tutumu. Dava için fedakârlıkta bulunmak her şeyin üstündeydi. Çizgili elbiseler burjuva dünyasına aitti. Emma güzel şeyleri sevmenin suç olmadığını söyleyerek Fedya'yı savundu. Saşa evi terketti. Fedya Emma'yı arzuladığını beyan etti. Seviştiler. Saşa'ya açıklandı bu durum. Emma'nın özgürlüğüne karışmaya kimsenin hakkı olmadığını söyledi Saşa. Uç genç, Çernişevski'nin *Ne Yapmalı* sının temiz yürekli kahramanları gibi arzuyu mantıkla bağdaştırmak üzere yola koyuldular. Sonraki yıllarda Saşa'nın bu işin üstesinden gelmekte Emma'dan daha başarılı olduğu söylenebilirdi.

Emma iyi bir hatip olarak ünlenmeye başladığı sırada, danslı bir toplantıda ciddi bir genç adam tarafından, "bir ajitatörün dans etmesinin yakışık almadığı" yolunda uyarıldı. Hiddetle ağzının payını verdi adamın:

"Özgürlük uğruna baş koyduğumuz Dava'nın, gelenekler ve önyargılardan kurtuluş demek olan Anarşizm gibi yüce bir idealin, bizden hayatı ve sevinci esirgeyeceğini düşünemezdim. Davamız'dan benim rahibe olmamı, hareketin de bir manastır hayatına dönüştürülmesini beklemediğimi ısrarla vurguladım. Eğer bunu talep ediyorsa ben yoktum. 'Ben özgürlük istiyorum, herkesin düşündüğünü ifade edebilme, güzel ve iç açıcı şeylere sahip olma hakkı tanınsın istiyorum. " [2]

1907'de, Amsterdam'daki Uluslararası Anarşistler Kongresi'nde bireysel özgürlükle ilgili beklentilerini dile getirdi. Kongre'de, anarşist bir topluluktaki özgür beraberliğin bireylerin dönüşümünü gerektirdiğini, bu başarılamadığı takdirde, cebri bir beraberlik olacağını vurguladı. Peter Kropotkin'in, önemle üzerinde durduğu, insanların sosyalleşme ve birbirleriyle dayanışma eğilimi ile Ibsen'in kendi başına ayakta durabilen birey kavramı arasında bir denge kurmaya çalıştı. Bu iki görüşü kaynaştırmak için didindi durdu; ikisinden birinin ağırlık kazanmasının değişik bi-

1. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, I. cilt, Metis Yayınları-Kaos Yayınları, İstanbul, 1996, s. 60.
2. *A.g.e.*, c. I, s. 64.

çimlerde de olsa, baskı ve zulümle sonuçlanacağının bilincindeydi.[3] Emma Goldman'ın bu ikilemi ciddiye alması, gelecekte gerçekleşeceği hayal edilen herhangi bir toplum için de son derece geçerlidir. Çağdaş politikada nadiren gündeme gelen bu tartışma ütopyacı metinlerin çoğunun ana temasını oluşturur. Bunlara zamanımızdan iki örnek Ursula Le Guin'in *The Dispossessed*'i (Mülksüzler) ve Marge Piercy'nin *Woman on the Edge of Time*'ıdır (Zamanın Kıyısındaki Kadın).

Çalışmaya atılmak kendiliğinden aile içinde yaşanan baskıdan kurtulmayı sağlamazken, Emma Goldman, Çernişevski ve Ibsen sayesinde, genç Yahudi işçi sınıfı kadınının alın yazısına isyan edebilmesinin yolunu bulmuştu.[4] Gerçekten de, anarşist topluluklara sığınıldığında bile yeni bir yetke anlayışıyla cinselliğin ifadesi engelleniyor ve inkâr ediliyordu.

Boer Savaşı sırasında, Britanya'ya ilk gidişinde, Emma anarşist düşünür Peter Kropotkin'le tanıştı. Kadınların kurtuluşunda cinselliğin önemini tartıştılar. Kropotkin, kadınların ancak erkeklerle aynı entelektüel düzeye geldikleri zaman özgürleşeceklerini savunuyordu. Emma sözünü esirgemeden öfkeyle cevabı yapıştırdı:

> "Tamam o zaman sevgili yoldaşım," dedim. "Ben de sizin yaşınıza gelince cinsellik artık sorun olmayabilir. Ama şu sırada böyle bir sorun var. Bu aynı zamanda binlerce, milyonlarca gencin de sorunu. " Peter duraksadı. Dudağının kıyısında yumuşak yüzünü aydınlatan bir gülücük belirdi. "Bak sen, işin bu yanını hiç düşünmemiştim," dedi. Bana sevecenlikle bakan gözlerinde neşeli pırıltılar vardı. "Kim bilir, belki de sen haklısın. " [5]

Emma, 1924'te Frank Harris'e yazmış olduğu bir mektupta, o tarihte Peter Kropotkin'in elli sekiz, kendisinin ise otuz dört yaşında olduğunu hatırlayarak bu olayla ilgili yorumda bulunmuştu. 1924'te neredeyse elli sekiz yaşında olan Emma, Kropotkin'in nazik tavrı ve gözlerinin pırıltısındaki ironiyi daha iyi değerlendirecek bir yaştaydı artık. [6]

Emma Goldman'ın konferanslarında ve yazılarında bütünleşmiş olan cinsel ve politik radikallik zamanında çok etkili olmuş ve daha sonraları da ilgi odağı olmaya devam etmiştir. Emma bu mücadelesinde yalnız değildi. Kendisinden daha az tanınan başka öncülerin çalışmalarının ve yarattıkları etkinin bilincindeydi; *Hayatımı Yaşarken*'de onların bir çoğundan övgüyle söz eder. Moses Harman ve kızı Lilian'ı, Jessie Ashley, Kate Austen, Ida Craddock ve Victor Dave'i pek az kimse hatırlıyor artık; oysa Emma onların çabalarını derin bir saygıyla anmaktadır.

Emma Goldman'ın cinsel özgürlük mücadelesi, determinizmin mekanik biçimlerine karşı yürütülen daha geniş felsefi bir başkaldırının parçasıydı. Bireyin bilinçli iradesinin önemini vurgulayan düşün alanındaki bu isyankâr süreç sadece anarşizmle sınırlı kalmayıp, büyük ölçüde Nietzsche'nin yazılarının etkisiyle çok geniş bir alana yayılmıştı. Emma Goldman Nietzsche'yi 1895'te keşfetti ve onun felsefesinin kendini özgürce ifade edebilme konusundaki kendi ödünsüz tutumuy-

3. Bakınız: Richard Drinnon, *Rebel in Paradise: a Biography of Emma Goldman*, Chicago: University of Chicago Press ,1961, ss. 104-5.

4. Bkz. Sarah Einstein, *Give Us Bread but Give Us Roses:Working Women's Consciousness in the United States 1890 to the First World War*, Londra:Routledge and Kegan Paul 983, ss. 37-54 ve Elizabeth Ewen, *Immigrant Women in the Land of Dollars*, New York: Monthly Review Press, 1985, ss. 99-109.

5. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, c. I, s. 256.

6. Bkz. Candace Falk, *Love, Anarchy and Emma Goldman*, New York: Hot, Rinehart and Winston, 1984, s. 332.

la son derece uyuştuğunu gördü.

Richard Drinnon, *Rebel in Paradise*'da (Cennetteki Asi) Emma'nın hayatı boyunca, kendini yoksullarla bir tutan halkçı tavrıyla, büyük insana, değişime önayak olan soylu ruha duyduğu hayranlık arasındaki gerilimi çözemediğine dikkati çeker.[7] Belki de bu gerilim bir ölçüde devrimci düşüncede her zaman bulunmaktadır. Varolan gerçekliğin kavranışıyla, gelecekte olması tasarlanan arasındaki uçurumu ifade eder. Farklı inançlara sahip radikal düşünürler ve eylemciler hayatlarının değişik dönemlerinde çoğu zaman bunlardan birine ya da ötekine önem vermişlerdir. Bu iki kutup kolayca dengelenir ya da uzlaştırılabilir cinsten değildir; ikisinden biri, içinde halkçı ve seçkinci eğilimleri barındıran muhafazakârlığa kolayca meyledebilir.

Sovyetler Birliği'nde bir başka asi, destansı bir başkaldırıyla determinizme karşı mücadele ederken aynı gerilimi yaşıyordu. Emma, Lenin ve Bolşevikler'i başlangıçta büyük bir coşkuyla karşıladı. Onlar açısındansa Emma, Marx'ın Birinci Enternasyonal'deki anarşizmle ihtilafını barışa dönüştürecek insandı. Ne var ki Emma Goldman Bolşevizm'in en kararlı hasımlarından biri oldu.

Bu muhalefetin sebepleri karmaşık ve hüzünlüdür. Emma'nın Sovyetler Birliği'ndeki tanıklığı, kitabın en kapsamlı ve derinlemesine anlatılan hikâyesidir. Durumu değerlendirmekte zorlanıyordu; çünkü yüzeysel bir yargıda bulunmaktan çekiniyordu. Reddetmek hiç de kolay olmamıştı. Anarşist bir toplumun kurulmasının bugünden yarına gerçekleşemeyeceğinin bilincindeydi Emma. Karşı devrimci güçleri iyi tanıyordu. Bolşevikler arasındaki farklılıkların da ayırdındaydı. Aynı insanda hem kişisel şefkatin hem de politik gaddarlığın birarada bulunduğunu gözlemişti. Yargılamak istemiyordu. Dünyanın dört bir yanındaki radikaller gibi bu devrime inanmak, Sovyetler Birliği'nin simyacının dönüştürme hayalini gerçekleştirdiğini görmek istiyordu. Dünyadaki acılardan ıstırap duyuyor, özlenen yeni dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmak, coşkusunu yaşamak istiyordu. Rus devrimi bir tarihsel olay olmanın ötesinde, kösteklenmiş her bir değişim özleminin yeniden dirilişiydi.

Tarihsel bir olay olarak bu devrimi değerlendirmek insan kapasitesini aşar. Özellikle içinde yaşamış olanlar açısından, kargaşa içindeki muazzam bir topluluk hakkında hüküm vermek kolay değildir. Bir yanının iyi, bir başka yanının kötü olduğunu söylemek de bir şey ifade etmez, çünkü iyiyle kötü bir madalyonun iki yüzü gibidir. Emma Goldman'ın büyük saygı duyduğu Anjelika Balabanof, Rus gerçeğinin ona, insanlığın gidişini kuramların değil, hayatın belirlediğini öğrettiğini söylemişti. Emma için bu umutsuz bir kadercilikten başka bir şey değildi. İnsanların mücadele azmi ne güne duruyordu? Anjelika bunu, "Hayat'ın dayattığı taleplerle nasıl başa çıkılacağını bilen İlyiç'e"[8] sormasını önermişti ona.

Emma'yla Saşa, Lenin'le de tartıştılar, ancak eleştirilerinden vaz geçmediler. 1921'de Kronştadt üssündeki denizciler grevdeki işçileri destekleyerek Bolşeviklere karşı ayaklandı. Ayaklanma Troçki'nin komutasındaki hükümet birliklerince kısa sürede bastırıldı. Sağ ele geçirilenler ya kurşuna dizildi ya da hapsedildi. Berkman'la Goldman için dönüm nok-

7. Drinnon, *Rebel in Paradise*, s. 158, Aynı zamanda bkz. Alice Wexler, *Emma Goldman: an Intimate Life*, Londra: Virago Press, 1984, ss. 96-9.

8. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, (c. II, ingilizce basımda, s. 762).

tası oldu bu olay; artık tereddütsüz muhalefetteydiler.

Tartışma yıllarca devam etti. Gaddarlık suçlamasına karşı, devrimi kurtarmak için – devrimi yapanlara karşı bile– bunun gerekebileceği savunuldu. Zulmün kaçınılmazlığını iddia edenlere Emma Goldman'ın yanıtıyla aynı doğrultuda bir yanıt, Emma Goldman'ın konuşmalarını derleyen Alix Kates Shulman'ın bir önsözünde özetlenmiştir.

Halk, Rus Devrimi'nin aşırılıklarını "Yumurtayı kırmadan omlet yapamazsınız," diyerek savunuyordu. Victor Serge buna karşı Panait Istrati'nin, "Anladık, kırık yumurta kabuklarını görüyorum zaten, asıl sizin şu omlet nerde?" diye sorduğunu aktarır. [9]

Etik değerlerin ötesinde, Goldman'la Berkman'ın politik yaklaşımlarıyla Lenin'inkiler arasında çok ciddi ayrılıklar vardı. Lenin, Bolşevikler'in iktidarda kalmasını devrimin hayatiyeti açısından zorunlu görüyordu. Emma bunu devlet komünizmi olarak adlandırıyordu. Özgürlüğün hayal olması demekti bu. Anarşist-komünist bakış açısından, "Komünizmi Rusya'da gündelik hayata geçirmek, ona sözde gelecek adına ihanet etmekten çok daha devrimciydi." [10]

1921'de nerdeyse hiç bir solcu, umutlarının bu şekilde somutlaşmasının aldatıcı olduğunu işitmek istemiyordu:

"Eski değerlerim kazaya uğramıştı; bense suya itilmiştim, ya boğulacak ya yüzecektim. Başımı suyun yüzünde tutmaya çalışarak, güvenli kıyılara ulaşabilmek için zamana güvenmekten başka çarem yoktu." [11]

Emma'nın hayatın pratik gerçeklerinin dürtüsüyle, kendini yenilemek için güç bulmaktaki başarısı imdadına yetişti her zamanki gibi. Örneğin, devrimin yarattığı kargaşayla boğuşurken, bir yandan da yakında doğum yapacak olan bir komünist dostu için bebek eşyası tedarik etme telaşına düşmüştü. Arkadaşı, bebek giysileriyle ilgilenmenin şımarık burjuva kadınlarının derdi olduğunu, proleter Rusya'da çok başka şeylerin önemsenmesi gerektiğini ileri sürdü. Emma kabul edemezdi böyle bir şeyi.

"Bugünün bebeklerinin, uğruna mücadele ettiği geleceğin mirasçıları olduğunu hatırlattım ona. Daha doğmadan neye ihtiyaçları olacaksa karşılanması gerekmez miydi?" [12]

İnsan kaderini yakından ilgilendiren bu gibi küçük ayrıntıları kavramanın yanı sıra Emma'nın, idealini gerçekleştirmekte önüne çıkan münasebetsiz engellere karşı, eğlendirici olduğu kadar dünyevi ve pratik bir uyum sağlama becerisi vardı. Bir keresinde, Amerika'da ev ararken hiç farkına varmadan bir genelevde oda kiralamıştı. *Hayatımı Yaşarken*'de üstüste her gece kapısına dayanan adamların Viola, Anette, Mildred ya da Clothilde'i aradıklarını; neden sonra bunda bir tuhaflık olduğunun farkına vardığını anlatır. Bu keşfin ilk şokunu atlattıktan sonra, inanılmaz bir uyumla fahişelerin dikiş siparişleriyle hayatını kazanmaya başlar. Emma da kendi üslubunda "hayatın dayattığı taleplerle" baş etme yeteneğine sahipti; ancak bu iktidar yetkisi anlamında değil, hayatın temel ihtiyaçlarını karşılamak içindi.

Alexander Berkman'la dostluğu aynı zamanda idealine duyduğu bağlılığın ifadesidir. Saşa'ya saygısı, onun Rus Nihilist geleneğinin

9. Alix Kates Shulman, *Red Emma Speaks: Selected Writings and Speeches by Emma Goldman*, New York: Vintage Books, 1972, s. 331.

10. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, (c. II, ingilizce basımda, s. 776).

11. *A.g.e.*, (c. II, ingilizce basımda, s. 813).

12. *A.g.e.*, (c. II, ingilizce basımda, ss. 736-7).

inançlı bir ardılı olarak kendini Dava'ya adaması ve feda etmesinden kaynaklanır. 1892'de Saşa, Homestead Pennsylvania'da, bir fabrikadaki grevi kanlı bir şekilde bastıran Henry Clay Frick'i öldürmeye teşebbüs etmişti. Emma Goldman bu eylemli propaganda girişimini destekledi. Savları, –kişi olarak Frick'in değil– acımasız düzenin bir temsilcisini, bir tiranı öldürmekle, halkın bilincinin uyanacağı doğrultusundaydı. Berkman'a göre hukuk, sınıf adaletsizliğine dayalıydı; bu hukuka sığınmak, ezilenlere karşı yürütülen gizli ittifaka ortak olmak demekti. Berkman, "Halkın bu korkunç belaya karşı yürüttüğü soylu mücadelede her türlü silah savunulabilir." [13] diyordu.

Emma Goldman da aynı politik bakış açısına sahipti. Ne var ki, temsilci konumundaki Frick aynı zamanda bir insandı. Aldığı yara soyut değil somuttu. Emma çelişik duygular içindeydi. Otobiyografisinde, Saşa'nın ve başkalarının bu gibi olaylardan dolayı başlarına gelenlerle ilgili kişisel kuşkuları yüzünden çektiği azabı dile getirir. Ne var ki Berkman'ın hapis yattığı uzun yıllar boyunca Emma, "gerçek dürüstlüğün sonuçlarda değil, amaçta aranması gerektiğini" savunmuştur. [14]

Başkan McKinley'e karşı düzenlenen suikastte etkin rol oynamakla suçlandığında, tetiği çeken Czolgosz'u hiçbir zaman itham etmedi. Ancak kurbanı da (Berkman'ın Frick'i gördüğü gibi) canavar gibi görmüyordu. Tam tersine, eğer imkân olsa Başkan'ın tedavisine yardım edebileceğini belirtmişti.

Richard Drinnon, Czolgosz'a karşı tutumundaki önemli bir çelişkiye dikkat çeker:

> Genel olarak insanların –imkân olsa– kendi sorumlulukları doğrultusunda hareket edeceklerine, örneğin, kimseye kul köle olmayacaklarına inanıyordu. Ancak şiddet eylemleri konusunda, bu gibi kişilerin üstesinden gelemedikleri kuvvetler tarafından kıskıvrak yakalandıkları ve sonunda tepkisel bir eylemle ani bir çıkışta bulundukları iddiasındaydı. Bu konudaki kafa karışıklığını tam anlamıyla gidememiş de olsa, Czolgosz gibi insanların davranışlarını açıklayıcı bir neden bulmuştu; Czolgosz çok duyarlı bir tabiata sahip olduğu için ağır baskılara dayanamamıştı. Daha güçlü kişilerse, belki de bu gibi baskılar karşısında dayanıklılık gösterebilir, iradelerini kullanabilirlerdi. [15]

Daha sonraları, Amerika ile devrim öncesi Rusya'sının koşullarını karşılaştırmayı politik bir ahmaklık olarak eleştirdi. Bu kapitalist devletler arasında zorbalık derecesine göre, belirli bir ayrım gözetmek anlamına geliyordu. Üstelik, Rusya'da devrim sonrasındaki tanıklıkları, eskiden savunmuş olduğu, amacın aracı haklı kıldığı yolundaki inancını yeniden değerlendirmesine yol açmıştı kuşkusuz. Saşa'ya tabanca alacak parayı bulabilmek için nasıl fahişeliğe soyunduğunu anlattığı bölümü otobiyografisinden çıkarmasını isteyen avukatı Leonard Ross'a:

"Eğer bazı bakımlardan değiştiysem, bu inancımın değiştiği anlamına gelmez. Sadece amacın aracı her zaman haklı kılmadığını ifade etmek istiyorum." [16] demişti.

Kropotkin gibi Emma Goldman da toplumsal değişim sürecinde şiddeti gerekli bir bela olarak kabul ediyordu. Ne var ki Rusya tecrübesi bir fark getirmişti bu görüşe:

> "Geçmişte her önemli politik hareketin şiddet gerektirdiğini biliyorum. . . Ne var ki, mücadelede savunma amacıyla şiddet kullanmak bir şey; ilke olarak terörizmi benimsemek, onu kurumlaştırmak ve

13. Alexander Berkman, 'Prison Memoirs', Wexler, *Emma Goldman: an Intimate Life*'da alıntı, ss. 63-4.

14. Emma Godman; Wexler, *Emma Goldman: an Intimate Life*'da alıntı, s. 64.

15. Drinnon, *Rebel in Paradise*, s. 83.

16. Emma Goldman'dan Leonard Ross'a; Drinnon, *Rebel in Paradise*'da alıntı , s. 82.

(Sağ Üst) Mother Earth, *Haziran 1912. "Milliyetçilik Eylemde".*
(Sol Orta) San Diego Union, *21 Mayıs 1912.*
(Sol Üst ve En Alt) *San Dieogo, 21 Mayıs 1913. Emma Goldman ve Ben Reitman'ın getirilmesiyle Polis merkezi önüne yığılan kalabalık.*

toplumsal mücadelede ona hayati bir yer vermek bambaşka bir şeydir. Böylece terörizm karşı-devrimi davet eder ve karşı-devrimci olma sırası kendine gelir."[17]

Emma Goldman'ın bu gibi politik ikilemler konusundaki görüşleri sadece soyut felsefi berraklık açısından değil, politik çalışmaları sırasında biçimlendikleri ve hayatının ayrılmaz bir parçası oldukları için de ilginçtir. Kimi muğlaklıkları, politik bir eylemcinin karşısına çıkan garip ve çoğu zaman direngen koşullarla kuram arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışmasından kaynaklanmaktadır.

O dönemin anarşistlerinin çoğu gibi o da bireysel eylemler yerine, daha kolektif propaganda eylemlerine önem vermeye başlamıştı. Yirminci yüzyılın başlarında ayrıca, Amerika'daki Dünya Sanayi İşçileri gibi, Fransa ve İtalya'daki sendikacılar gibi sömürüye başkaldıran, işyerlerinde ve sendikalarda denetimin olmayışına karşı çıkan işçi grupları ortaya çıkmıştı. Birinci Dünya Savaşı sırasında ekonominin yeniden yapılanması, işçilikte vasıf aranmayışına karşı ve işçi denetimini sağlamak için, el sanatlarıyla uğraşan vasıflı işçilerin başını çektiği isyanların yaygınlaşmasına yol açtı. Bu hareket sonradan sendikalizm olarak tanımlandı.

Emma, "Sendikalizmin en önemli çabalarından biri işçileri şimdiden özgür bir toplumda alacakları role hazırlamaktır,"[18] diyordu.

İtalyan demiryolu işçilerinin, nakliyecilikte ayrıntıların üstesinden gelmekteki başarılarını, demiryollarını daha ekonomik ve daha az kaza yaparak işletme yeteneklerinin kanıtı olarak gösteriyordu. Birlik oluşturarak örgütlenme yeteneği, özgür beraberliğe dayalı bir toplum için çok önemli bir hazırlıktı. İtalyan üfleme cam işçileri kendi fabrikalarını kurmakta başarılı olmuşlardı. Goldman bunu öz yönetime hazırlık olarak görüyordu. Demokratik örgütlenme deneyimi bir direniş aracı olduğu kadar, işçilerin "akıllı, bilinçli ve yararlı üreticiler olarak" yetişmelerinin de aracıydı.[19]

Kişiliğinden beklendiği gibi, doğrudan eylemi işyeriyle sınırlandırmayan Emma Goldman, onu tutarlı bir şekilde politikada ve toplumda hükümetlere ve yasalara karşı bir mücadele aracı olarak savundu. Parlamenter demokrasinin sadece aldatıcı bir siyasal katılım görüntüsü verdiğini iddia ediyordu. Kararların temsilcilere havale edilmesine karşıydı. Sosyalistlerin temsili politikaya girme girişimlerini kınıyordu. Radikal unsurları seçimle politik görevlere getirmek, radikal hareket içinde yeni bir bürokratlar sınıfı yaratmaktan başka bir işe yaramayacaktı. Oy vermek, "halkın haklarının yöneticilerin denetimine devredilmesinden başka bir şey değildi". [20]

Temsili demokrasiye duyduğu düşmanlık Emma'yı hem "politik bir tuzağa"[21] düştüklerini söylediği sosyalistlerle hem de oy hakkı için mücadele eden kadınlarla ihtilafa düşürdü. Oy hakkını önemsememesi kişisel bir tepki değil, inandığı anarşist-komünizmin gereğiydi. Anarşist hareket içinde etkin ve sendikalizmin etkisindeki devrimci gruplarda yer alan pek çok kadın da onunla aynı görüşü paylaşıyordu. İşçi sınıfı erkeklerinin sorunlarını çözümlemekten aciz bir reform için ne di-

17. Emma Goldman, 'My Disillusionment in Russia', Shulman, *Red Emma Speaks*'de alıntı, ss. 206-7.

18. Emma Goldman, 'Syndicalism: its Theory and Practice', Shulman, *Red Emma Speaks*'de, ss. 75-6.

19. Goldman, 'Syndicalism: its Theory and Practice', Shulman, *Red Emma Speaks*'de, s. 77.

20. Emma Goldman; Wexler, *Emma Goldman: an Intimate Life*'da alıntı, s. 91.

21. Shulman, *Red Emma Speaks*, s. 78.

ye mücadele edilsindi. Oy hakkını önemsememek, kadınların ekonomik ve cinsel özgürlüğü için mücadeleden alıkoymadı onları. Kadınların oy hakkına karşı devrimci muhalefet, kadınların kurtuluşuna yönelik düşmanlığa bir kılıf da olabilirdi elbette; ama her zaman böyle olmadı bu. Benzer gerilimler Amerikan Sosyalist Partisi saflarında da baş gösterdi; emekçi kadınların işyerlerindeki militan tutumlarını ve doğum kontrolü için doğrudan harekete geçmeyi destekleyen kimi sol gruplara karşı, sağ eğilimli kimileri de oy hakkını savundu.[22]

Emma Goldman, doğum kontrolü hareketinde yürekli ve kararlı bir rol oynadı. Ebelik tecrübesinden dolayı bunun zorunluluğuna inanmış, doğum kontrolü hareketinin kurucusu Margaret Sanger'ı büyük ölçüde etkilemişti. Birleşik Devletler'de doğum kontrolü kampanyasında aktif olarak çalışmış sendikacı ve anarşist kesimlerden Jessie Ashley, Dr. Marie Equi ve Elizabeth Gurley Finn gibi kadınlar, hareket görece saygın ve muhafazakâr bir hal alınca unutuldular. Birinci Dünya Savaşı sırasında yasadışılık eylemlerin yaygınlaşmasına yol açtı.[23] Buna karşın, Amerikan sosyalist-feministleri arasında da, Britanya'da kampanya yürüten hemcinsleri gibi, oy hakkını kazanmanın, doğum kontrol hakkını elde etmek için kadınlara güç vereceğine inananlar vardı.[24]

Oy hakkı savunucularının daha muhafazakâr olanları arasında, davalarına zarar vereceği düşüncesiyle, doğum kontrolüne karşı çıkanlar vardı. Linda Gordon ayrıca, yaşlı feministlerin birçoğunun, doğum kontrolü ve cinsel devrim coşkusunun kadınları erkeklerin acımasız bencilliklerine maruz bırakan bir tuzak işlevi göreceğine; ne cinsel eşitlik ne de özgürlük getireceğine inanmadıklarına dikkati çekiyordu.[25]

Kadınların cinselliği konusunda böylece iki karşıt eğilim belirmişti. Feministlerin bir kısmı, kadınların erkeklere karşı cinsel istek duymakta bağımsız olmadıklarını ileri sürüyordu. Özgürlük, kadın bedenini bencil istekleri doğrultusunda kullanan eril şehveti kısıtlamak ve kontrol etmekten geçiyordu. Bu görüş, Goldman'ın kadınlardaki doğal şehvetin özgürce ifade edilebilmesinin, eşitsiz toplumsal ilişkilerden dolayı engellendiği yolundaki iddiasına ters düşüyordu.

Emma Goldman'ın kadınların oy hakkı mücadelesine muhalefet etmesi, onun "erkekler'in gözdesi" olduğuna ilişkin suçlamalara neden oldu. Bu onun, kendisine karşı çıkan tüm kadınları cinsel boyunduruk altında, dar kafalı muhalifler olmakla suçlaması kadar haksız bir suçlamaydı. Goldman'ın oy hakkı talebine karşı çıkışı, temsili iktidar konusundaki anarşist-komünist bakış açısıyla tutarlılık içindeydi. Mevcut politik çerçevede yer almayı reddetmek ve gerek o dönemdeki gerekse gelecekteki devlet iktidar alanlarında yarışmayı kabul etmemekten geçiyordu. Topyekûn muhalefet söylemi, devlet kurumları içinde çalışmaktan ve onlarla ilişkiden doğa-

22. Bkz. Bruce Dancis, 'Socialism and Women in the United State, 1900-1917', *Socialist Revolution*, Ocak-Mart 1976, ss. 120-5; Linda Gordon, *Woman's Body, Woman's Right*, New York: Grossmann, 1976, ss. 185-245; Mary Jo Buhle, *Women and American Socialism, 1870-1920*, Londra: University of Illinois, 1983, ss. 214-45.

23. Bkz. Blanch Wiesen Cook, (ed.) *Crystal Eastman: on Women and Revolution*, Oxford University Press 1978, ss. 46-9; ve ayrıca Sheila Rowbotham, *A New World for Women: Stella Browne, Socialist Feminist*, Londra: Pluto Press 1977.

24. Linda Gordon, *Woman's Body, Woman's Right*, ss. 185-245.

25. Gordon, *Woman's Body, Woman's Right*, ss. 236-44.

cak kaçınılmaz çelişkileri dışlarken, aynı zamanda da, adalet ve toplumsal kaynakların dağıtımını denetimi altında tutan egemen sınıfa meydan okuma fırsatını da dışlıyor, Buffalo'daki yaşlı işçiyi görmezden gelmiş oluyordu. Örnek verilecek olursa, sekiz saatlik iş günü işçilerin devlete dayattığı, kendi yararlarına bir müdahaleyi gerektiren, bir talepti. Emma'nın devlet karşıtı mutlakçı tutumu – yoksunlukla geçen bir hayatın devrimci bilincin doğmasına neden olacağı safsatasını reddederek, doğum kontrolünü desteklemesi gibi– sırası gelince kimi iyileştirmeler yapılması gerektiği konusundaki inancıyla tutarlı değildi.

Şimdiki tecrübemizle geçmişi değerlendirdiğimizde, özgürlükçü sol ile devlet sosyalizmi arasındaki bölünmenin birbirini etkileyebilme fırsatı varken, bu fırsatın trajik bir şekilde kaçırılmış olduğunu görüyoruz. Pek çok sosyalistin Sovyetler Birliği'nde işlenen hataların savunulması gerektiğine inanması yüzünden yıllar geçtikçe bu durum daha da vahim bir hal aldı. Bu yüzden çok uzun bir süre, "yeni türden, halka ait, ortak ve paylaşmacı kurumların"[26] seçim yoluyla büyük ölçekte nasıl gerçekleştirilebileceği konusuna ancak pek az kimse kafa yordu. Doğrudan demokrasiyle temsili demokrasinin karşı karşıya getirilerek kutuplaştırılacakları yerde, her iki demokrasinin doğasında varolan sınırların nasıl genişletilebileceğini ve birbirlerini nasıl tamamlayacaklarını araştırmak daha yararlı olurdu sanırım. Emma Goldman'ın küçük ölçekli doğrudan demokrasiye duyulan ihtiyacı, büyük ölçekli temsili kurumlara duyulan ihtiyaçla uzlaştırmayı reddetmesi, özgürlükçü ütopyanın süreğen zaafı oldu. Bu türden bir bileşime ihtiyaç duyulduğuna ilişkin belirtiler halk hareketleri pratiğinde kendini gösteriyordu. Ne var ki, genel olarak üzerinde anlaşmaya varılmış örgütleyici bir tasavvurun olmayışı bu gibi pratik girişimlerin tutarlılığına gölge düşürdü. "Öz yönetimi sağlayacak sıkı disiplinli parti yönetimine"[27] olan yaygın inanç, Emma'nın pratik tecrübeyle kazanılacak, özgür iradeye dayalı, ortak bir geleceğe hazırlanmanın kaçınılmazlığı konusundaki öngörüsünün önemini yadsıdı.

Emma Goldman, kadınların ezilmesinden kendilerinin sorumlu olduğu görüşünde ısrar ettiği içindir ki, fikirlerinin çağdaş feministlerle de uyuştuğu söylenemez. Düşüncelerinde bu konuda da kaderle irade arasında bir gerilim gözlenmektedir.

> Kadınlar tabiatları itibariyle sapıktır, diye iddia ettim; anne, oğlan çocuğunun doğuşundan olgun bir yaşa erişinceye kadar onu kendine bağlamak için elinden geleni yapar. Öte yandan, hanım evladı olacak diye de ödü kopar. Erkek adam olması en büyük arzusudur. Kendini köleleştiren –kuvveti, bencilliği, abartılı kendini beğenmişliği gibi– ne kadar özelliği varsa onları putlaştırır. Hemcinslerim zavallı erkeği ilahla hergele, sevgiliyle canavar, çaresiz çocukla dünyalar fatihi olmak arasında gidip gelen bir sarkaca çevirirler.[28]

Emma'dan beklenebileceği gibi bunun devası iradiydi. Kadınlar niyet ederlerse, erkekler gibi ben-merkezci ve bağımsız karar sahibi olabilirlerdi; hayata atılmak için onlar gibi cesaret göstermek ve bedelini ödemeyi göze almak gerekiyordu. Keskin bir gözlemi evrensel toplumsal ilişkiler bağlamında aşırı genelleştirdiği ve erkeklerin büyük çoğunluğunun sahip bulunduğu özgürlüğü abarttığı kuşkusuzdu. Bununla birlikte, mantıksızlığı aşikâr is-

26. Raymond Williams, *Towards 2000*, Londra: Penguin, 1983, s. 123.

27. Williams, *Towards 2000*, s. 123.

28. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, (c. II, ingilizce basımda, s. 557).

teklerin tanınması, insan bilincinin devrimcilerin kabul ettiğinden daha derin karşıtlıkları içerdiği doğrultusunda önemli bir kabuldür.

Emma Goldman, *Hayatımı Yaşarken*'i yazarken kendi çelişkilerini ne ölçüde açıklayacağı konusunda tereddütlüydü. Otobiyografisini yazmayı tasarladığı sırada dostu Hutchins Hapgood'a,

> Yazmam için ısrarda bulunulan anılarıma gelince. . . Eğer 'tam anlamıyla gerçekçi olursan' büyük bir eser çıkar ortaya diyorsun. Tam anlamıyla gerçekçi bir çalışmayı kim yayınlar? [29]

Birleşik Devletler'e geri dönmek isteyen pratik zekâlı Emma, hem anarşist hem de kadın olduğu için, "heyecan uyandırıcı bir cinsellik hikâyesinin" politik eylemci rolüne zarar getireceğinin bilincindeydi. Saşa'yla paylaştığı bir görüştü bu. Ne var ki bir yandan da kendi iç mücadeleleriyle toplumsal harekete ilişkin dış mücadeleler arasındaki bağı yansıtmak kararındaydı. Berkman'a bir mektubunda, "Mahrem bir hayatı değil, 'Emma Goldman'ın hayatını, topluma mal olmuş bir hayatı yazıyorum. . . Tabiatıyla, bir ideale gönül vermiş insanlar olarak nelere katlanmak zorunda kaldığımızı ve hayatta karşılaşılan engellerin ve ıstırapların nasıl üstesinden gelinebileceğini göstermek isterim insanlara. Hem bunu başarmayı hem de öteki yanını, kadını, kişisel anlamda ulaşılmaza erişmeye çalışan söz konusu kişiyi vermeyi becerebilecek miyim? Zor olan da bu ama göze almaya kararlıyım... "[30]

Böylece *Hayatımı Yaşarken*'i örnek bir hikâye ve serüven olarak tasavvur ettiği anlaşılıyordu. Serüvenler genellikle erkek kahramanların başından geçer. Emma, serüvenin öznesi olarak kendini sunmakla, dişil dünyanın alışılagelmiş aşk ve yuva söylemini reddediyordu. Benzer şekilde, toplumun kaderi konusundaki duyarlılığıyla da, kadınlığın yazgısını reddetmiş oluyordu; oysa, aşikâr toplumsal nedenlerden ötürü bu duyarlılık erkeklerde, kadınlara göre, çok daha yaygındır. Emma kendini bilinçli iradenin timsali olarak yansıtmaktadır. Ne var ki bu hiç de kolay bir iş değildi. Toplumsal sorumluluk üstlenme tarzı, kadınların alışılagelmiş diğerkâmlıklarıyla uyum gösteriyordu. Böylece hayatını bir dizi seçenek ve olayın belirlediğini kabul edecek yerde, toplumsal hayata sanki karşı konulamaz güçler tarafından çağrılmış olduğu yollu bir ifade kullandı. Elli üç yaşındayken yirmi dokuzunda bir adama sevdalanan Emma, "hiçbir zaman kendine ait olmayan bir ömürde iki aycık mahrem hayat"ın özlemini duyuyordu. [31]

Hayatımı Yaşarken'in en önemli vurgusu Emma'nın bir kadın olarak özgürlük talebidir. Özeleştiri onun en güçlü yanlarından biri değildi. Sevgililerinden Ed Brady, harekete gösterdiği ilginin gösteriş ve dikkatleri üzerine çekme merakından olduğunu söylediği zaman, bir an olsun durup da böyle bir eleştiride doğruluk payı bulunabileceğini düşünmemişti. Ed de, onu hareketle aşk arasında seçim yapmaya zorlayan öteki erkekler gibi olduğu gerekçesiyle dışlanıvermişti.[32]

1901'de, hüsranla biten iki aşk macerasının ardından:

> Hayatın bana haksızlık ettiğini, güzel bir ilişkiye duyduğum hasreti umursamadığını düşündüm. Hâlâ idealim, önüme koyduğum işler var yaşamak için

29. Emma Goldman'ın Hutchins Hapgood'a mektubu. Falk'ın *Love, Anarchy and Emma Goldman,* bkz. s. 7.

30. Emma Goldman'ın Alexander Berkman'a mektubu. Falk'ın *Love Anarchy and Emma Goldman* adlı kitabında, s. 3

31. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken,* (c. II, ingilizce basım, s. 942).

32. *A.g.e.*,c. I, s.189.

diye avuttum kendimi. Niye bundan fazlasını beklemeli hayattan? Ancak mücadelemi devam ettirecek ilhamı ve gücü nerden bulacaktım? Erkekler aşkın desteği olmadan da pekâlâ dünya işlerini yürütebiliyorlar; kadınlar neden yapamasın bunu? Yoksa kadının aşka duyduğu ihtiyaç erkekten daha mı fazla? Budalaca romantik hayallerle sonsuza kadar erkeklere bağımlı kalıyorlar. Olmaz olsun böylesi; ben aşk olmadan da yaşamayı ve çalışmayı başarabilirim. Ne tabiatta ne de hayatta süreklilik yok zaten. İçinde bulunduğum anı son yudumuna kadar içip, kadehi yere çalmak gerek. Kök salıp, ardından ıstırapla topraktan sökülmeye karşı kendini korumanın tek yolu bu.[33]

Bu örnek, özgür Emma'nın kendini halka nasıl göstermek istediğinin tipik bir örneğini oluşturmaktadır. Eğlenmekten hoşlanan, pervasız, toplum kurallarına metelik vermeyen, sanatçı ruhlu bir isyancıydı o. Oysa, aynı zamanda da bizlere kadınlar için sevgi bağı ile bağımsızlık arasında kurulması çok güç dengenin oldukça çetrefil bir çözümlemesini sunmuştu. 1925'te Saşa'ya, gerek erkeklerin, gerekse kadınların kendilerine ilgi gösterecek birine ihtiyaç duydukları halde, "kadının buna çok daha fazla ihtiyacı vardır, ancak belli bir yaşa gelince artık bu mümkün olmaz... oysa sevgi ve şefkate, benim olacak bir insana hasretim" demişti. [34]

Hayatımı Yaşarken'de konferans turneleri sırasında başından geçen zorlu maceraları anlatmış, toplantılarda yapmış olduğu sayısız konuşma sırasında yaşadığı sinirsel gerilimin üzerinde durmamıştı pek. Yoksulları doyuran, toplum dışı insanlara ilgi gösteren, hastalara bakan anaç kişiliğiydi öne çıkan. Çocuk sahibi olmak konusunda oldukça ketumdu. Gerçekten isteyip istemediğinden pek emin değil gibiydi; hayat tarzını kesinlikle değiştirmesini gerektirecek bir durumdu bu.

Yaşadığı çelişkiyi 1907'de tarihçi M. Nettlau'ya yazdığı bir mektupta dile getirmişti:

> Evet kadınım ben, hem de fazlasıyla. Benim trajedim de bu. Kadınlık mizacımla, iflah olmaz devrimci mizacım arasındaki uçurum, bana hayatımda mutluluğu tattıramayacak kadar derin. Zaten kim göğsünü gere gere mutluyum diyebilir? [35]

Emma Goldman'a göre özgür aşk, arzunun şuursuzca tatmin edilişi değil, zevk verdiği kadar, fedakârlık ve feragat de gerektiren üstün bir tasavvurdu. Amerikan özgür aşk geleneğiyle tutarlıydı bu görüş: ancak aşka mantık uygulanırsa özgürlük korunabilirdi. Buradaki aksaklık kuramın, ilişki içinde zorunlu olarak birbirlerini etkileyen gerçek sevgililer yerine, soylu bir kişilikte odaklanmış olmasından kaynaklanıyordu. Sevgili sadece bir birey değil, bir başkasıyla ilişkide olan bir bireydir. Mantığın yönlendirdiği, kendi hayatını düzenleyebilen kişi olma meselesi değildir bu yalnızca; her iki kişinin de hem incinebildiği, hem etkilendiği hem de dönüştüğü bir karşılaşma, bir dialogdur. Bilinçlenme ilişki içinde varolur ve mantığın uygulanışı, neyin mantıklı olduğuna dair birden fazla görüşün hesaba katılmasını gerektirir. Üstelik önemsizmiş gibi görünen ortak ihtiyaçlar bile, mutlak özgürlük kavramını yadsır. Soyut özgür aşk iddiasıyla, özgürlüklerinden vazgeçmeden birbirlerini sevmenin yollarını bulmaya çalışan sahici insanların gayretleri arasında bir boşluk bulunduğu kesindir. Toplumun düzenlenmesi söz konusu olduğunda, böyle bir bileşim

33. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, c. I, s. 247.

34. Nancy F. Cott ve Elizabeth H. Pleck (edit.), *A Heritage of Her Own: Toward a New Social History of American Women*, New York: Simon and Schuster, 1979, s. 469. Bu kitapta yer alan Blanche Wiesen Cook'un 'Female Support Networks and Political Activism' adlı makalesinde, Emma Goldman'ın Alexander Berkman'a yazmış olduğu bir mektuptan alıntı.

35. Emma Goldman'ın Max Nettlau'ya mektubundan alıntı. Falk'ın *Love, Anarchy and Emma Goldman* adlı kitabında, s. 57.

(Sol Üst) *Ben L. Reitman*
(Sağ Üst) *Edward Brady*
(Altta) *Emma Goldman ve Alexander Berkman, 1917.*

özellikle kadınlar için zordur.

Emma 1907'de Chicago'da Ben Reitman' la karşılaştı. Bundan sonraki on yıl boyunca, ideal aşkla gerçek aşk arasında bocalayacaktı onunla yaşarken. Cinsel ilişkiyle bulaşan hastalıkların önlenmesi ve tedavisinde öncü bir jinekologdu Reitman. Göçmen işçiler için kurmuş olduğu, bir politika ve eğitim merkezi olan *Hobo College*ona "Serseriler Kralı" ünvanını kazandırmıştı. Toplumun kıyısına itilmiş insanlara gösterdiği ilgi ve anlayış kendi geçmişinden kaynaklanıyordu; babası evi terkettikten sonra, Chicago'nun Siyahlar'la İrlandalılar'ın yaşadığı kesiminde, Yahudi annesi tarafından yetiştirilmişti. Tıp öğreniminden önce uzun süre avarelik etmiş, yontulmamış tutumuyla saygınlığa karşı durmuştu hep. Ben yakışıklı, cinsel çekiciliği olan, şarlatanlıktan geri kalmayan, kimi zaman soytarılığa sığınan, cinsel macera peşinde koşan, annesine düşkün bir adamdı.

Tanıştıklarında yirmi dokuz yaşındaydı, nerdeyse Emma'dan on yaş genç. Tutkulu aşkları, Emma'da o zamana kadar hayal etmediği türden bir şehvet duygusu uyandırmıştı. Bu, Ben'e hem fiziksel hem de duygusal bakımdan inanılmaz ölçüde bağlanmasına yol açmış, başkaldıran toplumsal kişiliğiyle çelişki yaratmıştı. *Hayatımı Yaşarken*'de Ben'e aşkını açıkça dile getirmiş, ancak ayrılmalarını sıradan bir olaymış gibi geçiştirmiştir.

Derindeki gerçeklikse daha yıpratıcıydı. Yüzeysel olarak, Ben'in fiyakası ve ateşli kişiliği Emma'nın "Anarşistler Kraliçesi" rolüyle uyuşuyordu. Birlikte seyahat etmişler, Ben işleri çekip çevirmekte –arada sırada anarşistlerin paralarını cebe indirse de– yetenekli olduğunu kanıtlamıştı. Ne var ki mektuplarında Emma, daha şiddetli bir tatminsizliği dile getirir. Durmadan hasret çekmekte, sitem etmekte, Ben'in sadakatsizliklerinden dolayı azap içinde kıvranmakta, kendi kıskançlığından dehşete düşmekte, dürüst olmayan bu adam yüzünden ihanete uğradığını düşünmektedir. Ancak bütün bunlara rağmen onu arzulamaktan geri kalmaz. Arkadaşlarının çoğunun bu ilişkiyi şaşkınlıkla karşıladığı bilinmektedir. Başkalarının cinsel tutkularını saçma bulup hafife almak kolaydır. Tutkunun incelikten yoksun, gülünç gelebilecek ifade biçimiyle dalga geçmek daha da kolaydır. Sevgililer, gizemli bir ayindeymişçesine, dışardan bakanlara anlaşılmaz görünen, kelimelerle anlatılamayacak bir beraberliği yaşarlar. Emma Goldman'ın Ben Reitman'a yazmış olduğu aşk mektuplarında dile getirdiği cinsel beraberlik hasretini, açıktan açığa "kadın kırılganlığına" karşı çıkan bir kadına karşı kullanmak, haksız bir üstünlük sağlamak olacaktır. Şehvetin beyni uyuşturduğunu, aşkın gözünün kör olduğunu, tutkunun insanı çıldırttığını kim bilmez. Oysa, böyle bir hak dişil cinse hiç bir zaman tanınmamıştır.

Emma haksızlığa uğramış, kurban rolündeydi. Ben, onun ideal aşk tasavvuruna cevap veremediği için sürekli kınanıyordu.

Alice Wexler bu durumu şu sözlerle anlatıyor:

> Nakarata dönüşen şikâyetlerinde kuşkusuz büyük ölçüde haklıydı Emma. İnsanı üzmekte ve meraklandırmakta Reitman'ın üstüne yoktu. Kararsız ve başına buyruktu; beklenmedik kaprisleri ve düşüncesiz davranışlarıyla Emma'yı kaygıdan deliye döndürdü.[36]

Ancak madalyonun bir de öteki yüzü vardı. Emma onun doğal, sınır tanımayan davranışlarını çekici buluyor ve kaprislerine boyun

36. Wexler, *Emma Goldman: An Intimate Life*, s. 153.

eğiyordu; onu kendi çevresine soktu. Ben, Emma'nın dünyasına girdiyse de, anarşist erkeklerce küçümsendi. Hem olağanüstü güçlü bir erkek kahraman olmasını, hem de kendisine şefkat göstermesini isteyen bir kadının yardımcısı durumunda, "kadınsı" bir roldeydi. Emma'nın üzerindeki cinsel iktidarı, tek başına varlık gösteremeyeceği bir ortamda güçlü ve ünlü bir kişiyle ilişkide olmak, radikal aydın çevreye kendini kabul ettirmek için belki de tek imkândı. Ayrıca Emma'nın kendini kitleler nezdinde tüketişine karşılık, sürgit bir güven tazeleme ihtiyacı vardı. Ben'e karşı dürüst davranmak gerekirse, karşılanması kolay olmayan kimi talepleri yerine getirmeye çalışmıştı. Bunaldı, boğulacak gibi oldu ve kaçtı; ne var ki Emma'ya hem analık etmek hem de kollarına sığınmak için geri döndü. Yavaş yavaş Emma kendi tutkusundan yorulmaya ve usanmaya başlamıştı. Ben ise Emma'yla birlikte yaşayacağı bir evin ve ondan doğacak çocukların hayalini kuruyordu.[37]

Şikâyet etmesine rağmen, Ben'le mutluydu Emma. Alice Wexler onun, hiç de korktuğu gibi "kendini tamamen kaybetmediğini" belirtir. Kendini bir aşk kölesi gibi, "okyanusun köpüren dalgaları arasında kazaya uğramış bir tayfa kadar çaresiz" hissetmiş olabilir. Ne var ki, Reitman'la birlikte olduğu yıllar Amerika'daki politik çalışmalarının en verimli ve yaratıcı dönemidir. Kitleler önünde bilinçli iradeye dayalı bir hayatı savunan Emma, Ben'in kendisinde uyandırdığı fırtınalı hisleri nasıl değerlendireceğini bilemiyordu. Ben Reitman'la ilişkisinin meydana çıkardığı, topluma mal olmuş kişiliğiyle özel hayatı arasındaki çelişkiyi kabullenmekte güçlük çekiyordu. Ben'in sadakatsizliği yüzünden aklını kaçıracak raddeye gelirken, kıskançlığın mantıksız tabiatı hakkında nasıl konuşabilirdi? Bunlar üstesinden gelinmesi zor çelişkilerdi; mahrem hayatıyla halk devrimcisi kimliği arasında sıkışan Emma içinse özellikle zordu. Bu uçurumu aşamamış olmasına şaşırmamak gerekir. Bir kadın olarak anarşist erkeklerden, hatta yaşlılığında kendinden otuz yaş küçük bir kadınla yaşamasına rağmen Emma'nın genç sevgilisinden tedirginlik duyan Alexander Berkman'dan da, çok daha dar sınırlar içinde hareket ettiğinin farkındaydı. Üstelik halkın da, duygusal hayatlarıyla ilgili açıklamaları erkeklerden çok kadınlardan beklediği bir gerçektir. Ünlü erkeklerin kaçından politik otobiyografilerinde tutkularından kaynaklanan çılgınlıkları dile getirmeleri beklenir? Emma Goldman kendisini olduğundan daha az örselenmiş gösterdi diye, *Hayatımı Yaşarken* başarısız olarak değerlendirilemez. Ne var ki hayatı, anlatılan resmî hikâyeden çok daha çelişkili ve çetindi. Kendini kişisel tanıklıkla görevlendirmişti. Oysa aynı zamanda incinmeye çok açık olduğunu hissediyordu:

> Hepimizin gizleyecek birşeyi vardır. İçimizi olduğu gibi dökmekten çekinmek korkaklıktan çok, insanların yanlış anlayacağı kaygısı, senin için hayati değeri olan birşeyin üzerine başkalarının tüküreceği kaygısıdır.[38]

Politik hayatla özel hayatın birbirine bağlılığı belirli bir mahremiyet noktasında aniden kesilir. İşte bu otobiyografide yer almayan, saklı hikâyedir. Yerine Emma bizlere bir takım ipuçları, ayrıntılı aşk mektuplarından oluşan bir tutanak bıraktı. Belki de, hürmete

37. Bkz. Wexler, *Emma Goldman: An Intimate Life*, s. 159.

38. Emma Goldman'ın Alexander Berkman'a mektubu. Falk'ın *Love, Anarchy and Emma Goldman* adlı kitabında, s. 10.

şayan gelecek nesillerin Ben'e yazmış olduğu mektupları didikleyişlerini düşünmekten hınzırca zevk almıştı. Çinsel organların oldukça ayrıntılı tasvirlerinden başka Emma, 'Kadınlığımın zindan kapılarını açtın.... bana zirvenin güzelliğini yaşattın," gibi sözlerin yanı sıra, "Beni doyuma ulaştıran, vücudumdaki her bir siniri ve atomu tatmin eden, beni mest eden, hayatımın en büyük tutkusu sensin," diye yazmaktadır Ben'e.

Ne var ki bütün bu açıklamalara rağmen hâlâ bir muamma söz konusuydu. Çünkü tedirgin bir cinselliğin belirtileri de gözden kaçmıyordu.[39]

Genç yaşta bir hayranının tecavüzüne uğramıştı Emma. *Hayatımı Yaşarken*'de bunu şu sözlerle anlatır:

> Bu olaydan sonra ne zaman erkeklerle olsam kendimi daima iki ateş arasında kalmış gibi hissettim. Güçlü cazibelerine rağmen, şiddetli bir tepki duyuyordum onlara. Bana dokunmalarına katlanamıyordum.
>
> Düğün gecemizde kocamın yanında yatarken zihnimden geçen bu fotoğraflar son derece netti; o ise çoktan derin bir uykuya dalmıştı. [40]

Bu erken evlilik başarısızdı ancak erkeklerle cinsel ilişkiden kaynaklanan tatminsizlik duygusu daha kapsamlı gibi görünmektedir. 1935'te *Women's Coming of Age*'in (Kadınların Erginleşmesi) yazarı Dr. Samuel D. Schmulhausen'e yazmış olduğu mektupta bundan söz etmişti:

> ...erkeğin cinsel edimi temel dürtünün başladığı andan doyuma kadar sürer. Kadınsa, hiç böyle değildir. Sımsıkı sarılmanın verdiği olağanüstü haz, onu erkek gibi gevşetmek ya da uyuşturmak şöyle dursun, tüm duyarlılıklarını en üst perdeye yükseltir. Sevgiye, şefkate, inceliğe duyduğu ihtiyaç depreşerek onu kendinden geçirir. O anda, fiziksel birleşmeden çok, bu duyguları paylaşabilmek ve anlayıştır eşinden beklediği. Ne var ki duygusuz herif uyumuştur çoktan; kadın ondan çok uzakta, kendi dünyasında kalakalır. Kendi tecrübelerimden de, benimle serbestçe dertleşen çok sayıda kadının anlattıklarından da bunun böyle olduğunu biliyorum. [41]

Bir önsezi miydi, yoksa romantik hasret miydi Ben'e duyduğu? Eğer öyleyse onunla tattığı hazzı ve doyumu anlatması nedendi? Yoksa Schmulhausen'e karamsar bir gününde mi yazmıştı o mektubu?

Kadınlarla olan ilişkisindeki belirsizlik ise daha da çarpıcıdır. Blanche Wiesen Cook bu konudaki çelişkili kanıtları incelemiştir. Bunlar arasında Emma Goldman'ın toplum önünde lezbiyenlerle homoseksüellere gösterdiği yürekli destek ve kendisine başvurarak cinsel eğilimlerinden ötürü aşağılanmaktan duydukları ıstırabı dile getiren lezbiyen kadınlara yardıma amade oluşu dikkati çeker. Ama özel mektuplarında sinirlendiğini de saklamaz, hatta basmakalıp bir yargıda bile bulunur:

> Bu lezbiyenler de resmen kaçık. Erkeklere duydukları nefret hastalık derecesinde. Böyle bağnazlığı çekemem doğrusu. [42]

Oysa avangard edebiyat çevresinden lezbiyen iki genç kadının, Margaret Anderson ve Harriet Dean'in dostluklarından pek hoşnut olduğu anlaşılmaktadır. 1912'de, eskiden fahişe olan anarşist Almeda Sperry, Emma'ya aşık olmuş ve ona ateşli mektuplar yazmıştı. Emma, karakteri hilafına bu konuda sessiz kaldı – bu da bir başka saklı hikâyedir.

39. Emma Goldman'ın Ben Reitman'a mektubu, Wexler'in *Emma Goldman* ında, s. 147.

40. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, c. I, s. 31.

41. Emma Goldman'ın Dr. Samuel D. Schmulhausen'e mektubundan alıntı. Cook'un *Female Support Networks and Political Activism*'inde, s. 471.

42. Emma Goldman'ın Alexander Berkman'a mektubundan alıntı. Cook, *Female Support Networks and Political Activism*, s. 471.

Otobiyografisinde kadınlarla olan ilişkileri erkek dostları ve sevgililerine göre ikincil durumdadır; bu Emma Goldman'ın erkeklerin gözdesi olduğu görüşüne haklılık kazandırır.

Öne çıkan model, birbirine yakın ve eşit düzeyde bir dostluktan çok, iki yönlü bir anaevlat ilişkisi gibidir. Emma gençliğinde ablasına, daha sonra da yeğenine yakın olmuştu. Çevresindeki anarşist kadınlara karşı davranışı hoş, ancak bir kraliçe edasındaydı. Ona göre tüm kadın kahramanlar, Bolşevik Devrimi öncesi geleneğin cinsiyetsiz ve fedakâr kadınlarıydı. Politik açıdan kendisiyle eşdeğerde olma iddiasındaki kadınları kabul etmekte güçlük çektiği açıktı.

Hayatımı Yaşarken'de çoğu zaman gülünç olaylara bilerek yer verirken, ellisindeki Emma'nın, komünist devrimci Aleksandra Kollontay'ı ve John Reed'in sevgilisi, yazar Louise Bryant'ı tasvir edişi, Kollontay'ın gençliğinden ve canlılığından, Louise Bryant'ın ise makyajından duyduğu irkilme, özellikle güldürme niyeti olmadığından çok eğlendiricidir. Emma kimi zaaflarıyla rahatça dalga geçebilmesine rağmen, bu aşikâr "kadınca" hasetin hiç de bilincinde değildi.

Kitapta, kadın dostluğunun en çarpıcı anlatımlarından birine sosyalist Kate Richards O'Hare'le olan ilişkisinde rastlanır. Belki de cezaevinde –kadınlara mahsus bir dünya– karşılaşmış olmalarındandır bu.

Emma Goldmann, O'Hare'in serbest bırakılması için bir kampanya başlatmak üzere, aralarında Crystal Eastman ve Elizabeth Gurly Flynn gibi devrimci kadınların da bulunduğu bir yemekte bu "dostluktan" söz eder. Orada bulunanlara Kate'in cezaevinde saçlarına nasıl özen gösterdiğini; gündüzleri saçlarını sarmaya vakit ayıramadığı için bu işi geceleri karanlıkta yaptığını anlatır.

> Bir gece Kate'in sunturlu küfürleriyle uyandım uykumdan. "Hayrola Kate, nen var?" diye sordum. "Lanet olası firkete kafama battı gene," dedi. "N'aparsın, güzellik başa bela," diye takıldım ona. "Elbette," diyerek tasdik etti. "Güzelliğimi başka nasıl koruyabilirim? Senin de çok iyi bildiğin gibi bu dünyada bedelini ödemeden hiçbir şey elde edilemez." "Ben kıvırcık saç gibi bir saçmalık için bedel ödeyeceklerden değilim," diye karşılık verdim. Ne dese beğenirsiniz? "Şu dediğin lafa bak E. G! Hele bir sor erkek arkadaşlarına; güzel bir saç tuvaletini en iyi konuşmaya tercih ettiklerini görürsün." Yemektekiler kahkahadan kırıldı bu sözlere; çoğunun Kate'le aynı fikirde olduğundan emindim.[43]

Geçen yıllara rağmen Kate güzelliğinden hiçbir şey kaybetmemiş olduğu halde, Emma dostluğunu sürdürecek kadar güven duyuyordu ona. Ne var ki, zaman acımasızdı Emma'ya karşı, yaşı ilerledikçe sertleşen yüz hatları yüzünden haset duymaktan kendini alamıyordu. İçten olduğu kadar uçarıydı da; bu iki özellik biraradaydı onda. Güzel giysilere, partilere, dans etmeye bayılır, en çok da erkeklerin kendisine hayranlık duymasından hoşlanırdı. Hayat hikâyesini yazan pek çok kimsenin aksine, bu gibi zaaflarını kabule hazırdı. Kitap, yer yer peş peşe toplantıların anlatıldığı bir tekdüzelik gösterse bile, her şeyin gülünç yanını görebilen sıcak kişiliğinden kaynaklanan eğlendirici bir hikâyeyle ağır havayı dağıtmakta her zaman başarılıdır Emma.

Emma Goldman kitabının gençleri esinlendirmesini istiyordu. Örnek bir hikâyeydi anlattığı; Amerikalılar'a özgü bir üslupla alternatif bir kadını, bir isyancıyı tanıtıyordu. *Hayatımı Yaşarken*'in ilk yayınlanışının üzerinden nerdeyse altmış yıl geçmiş bulunuyor. Gençleri bugün hâlâ esinlendirir mi bilemem; ama 1960'ların başlarında yazılarını

43. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, (c. II, ingilizce basımda, ss. 706-7).

keşfettiğimde beni esinlendirdiği kuşkusuz. Bayıldığım bir örnek - kahramanca temsil edilmiş bir çenebazdı o. Margaret Anderson'un *Little Review Anthology*'sinde aktardığı gibi:

Emma Goldman 1916'da, "Kadınlar her zaman ağızlarını kapamak, bacaklarını açmak zorunda olmamalılar," dediği için hapse atılmıştı.[44]

Emma Goldman'ın –özgür iradeyle gerekircilik, araçla sonuç, reformla devrim, kişiselle kamusal, özgürlükle aşk gibi– teknesine yüklemiş olduğu temel insani çelişkilerin hepsini çözmesi mümkün değildi. Gene de bunların tümünü üstlendi ve seyir defterine kaydetti; bize göçmenlik anılarını ve hikâyesini bıraktı. *Hayatımı Yaşarken* hasımlarının insanlığını inkâr etmeyen yüce gönüllü bir kahramanın, hayata sığmayıp kenarlarından taşan, cesur ve şirret, merbut ve şakacı, gösterişli ve kırılgan bir kadının kitabıdır.

Ben kimi gençlerin bu hayattan esinleneceğine bahse girebilirim. Esinlenme bir yana, özgürlükçü geleneğin bu klasik vasiyetnamesinin düşündüreceği çok şey var. Özgür birlik temeline dayalı bir toplum öngörüsü, değerli olduğu kadar, gerçekleşmesi zor bir hayal hâlâ. Hepimiz eşitlikçi bir toplumda refah içinde yaşıyor olsak bile, Emma'nın dans pistindeki hayaletinin, muhtemel bir kısıtlamaya mutlaka tepki göstereceğinden kuşkum yok. Belki de onun rüyasının ardından giden muhalif kimi genç kadınlar, elbirliğiyle kurulmuş bir refah toplumunda değişim talebiyle gene de başkaldıracaklardır. Çünkü Emma'nın rüyası sadece eşitlikle sınırlı değildi, özgürlüğe, sevgiye ve yaşama sevincine dairdi.

> Ben özgürlük istiyorum, herkesin düşündüğünü ifade edebilme, güzel ve iç açıcı şeylere sahip olma hakkı tanınsın istiyorum.[45]

Çeviren: Beril Eyüboğlu

44. Margaret Anderson, Drinnon'dan alıntı, *Rebel in Paradise*, s. 143.

45. E. Goldman, *Hayatımı Yaşarken*, c. I, s. 60.

S E S

Cem Atbaşoğlu

Şehir sesleri: Çığlıklar, sabırsız kornalar, fren gıcırtıları, kavga sesleri, cankurtaran sirenleri... Bir arada iyi tınlamıyorlar; birbirlerine ulanıp, üst üste binip bir uğultuya dönüşüyorlar ki, çok çirkin. "Kaar-gaa-şa" der gibi tınlıyor, ya da "bee-laa-gee-lii-yooor": Kulak kabartınca, heceler seçiliyor.

Faik Bey. Geniş caddelerden birine koşut, çıkmaz bir sokakta oturuyor. Şehir önem kazandıktan hemen sonra yapılmış, yeni şehirle birlikte yapılmış, dolayısıyla bu genç şehirde eski sayılabilecek, hele şimdilerde, benzerleri birer birer yıkılıp yerlerine yeni moda, bir örnek yapılar dikildikçe yalnızlığı iyice ortaya çıkan bir apartmanda. Şehrin içine düşeceği çılgınlık da, bu yapının hayatta kalacağı da hesap edilmiş sanki; apartman, aslında caddeden uzak olan sokağın da en korunaklı köşesine kondurulmuş. Ya da en kuytu.

O uyumsuz, uygunsuz, uğursuz koroyu bastıran tek bir ses var geceleri (radyoyu pek açmıyor, bazan TRT 1, bazan; televizyonu, yok): Alt kattaki kızın hıçkırıkları.

Yapı sağlam; üst katın gürültüsü altı, alt katınki üstü rahatsız etmez aslında, ama geceleyin sokak sustuğunda, şehrin sesi o uğursuz uğultuya dönüştüğünde, hıçkırıklar çınladıkları odanın tavanını, Faik Bey'in çalışma odasının zeminini delmeye başlıyor. İnceden inceden başlıyor kız, tam akşam yemeğinin üstüne; Faik Bey bulaşıkları bitirip de odaya döndüğünde zeminin titreşimlerini bedeninde hissediyor; pek tekin değil; kulağına ulaşırken bütün bedenini titretiyor; sonra, başladığı gibi, yavaş yavaş kayboluyor. Faik Bey'in gözünün önüne, sinmiş, ağlaya ağlaya uyuyakalmış bir kız geliyor, bir süredir başında oturup da okuyamadığı dergisine dönmeye çalışıyor, ama boşuna. Ses kesildikten sonra sıra, aklında her nasılsa bir görüşte yer etmiş o imgeye, kızın bezgin ifadesine geliyor. Faik Bey, gayrımenkul hukukundaki yeni yorumlarla becelleşmeyi bırakıyor.

Böyle ağlayacak ne var kızım?

Kızı alt kata taşındıkları gün pencereden görmüş olmasaydı kestiremezdi gerçi, ağlayan, bir kadın mı, yoksa genç kız mı: Bütün kadınlar, ağlarken küçük birer kız olurlar; biliyor.

İlk işittiğinde önemsememişti (babayla kız kavga etmişlerdir), hıçkırıklar yükseldiğinde lahavle çekmişti (ev sahibi adam değil ki doğru dürüst kiracı bulsun), son perdeye ulaştıklarında da küfrü basmıştı içinden. (Hep içinden küfrederdi; pek de seyrek etmezdi hani.)

Yoksa bir yeri mi ağrıyor?

Apartmanı müteahhide verme tasarısını anlatan ev sahibine de içinden küfretmişti ya, adam kiracısını iyi tanıdığından, içinden geçeni okumuş, kem küm edip konuyu kapamıştı. Günler sonra tekrar açacak gibi olduğunda da, Faik Bey'in üstüne bir ataklık gelmişti, kendisinin bile şaşırdığı bir ataklık. Uzun bir söylevle, tasarının yanlışlığını anlatmıştı adama. Hadi yanlışlığı bir yana, bu güzelim apartmanı yıkıp yerine yeni, çirkin bir şey diktirmek ayıptı, yakışık almazdı.

Ev sahibi Rıfkı Bey'in hali vakti yerindeydi. Üç apartmanı vardı, üstelik ikisi merkezi yerde. Kısa bir süre sonra kesin kararını verdi: İkisi müteahhide, yenileri yapılmak üzere verilecek, biri... kalsın. Evet, kalsın. Tamam, üstelemeye lüzum yok. Zaten yeri de...

* * *

Faik Bey'in kapı zili iki kere çaldı. İki kere, kesik kesik, ama ısrarlı. Önce dondu kaldı Faik Bey: Kim? Bu saatte kim? Kuşluk vaktiydi, kapıcı servisini yapmıştı. Yapmış mıydı sahi (bazan gecikirdi çünkü, tembel olduğundan), yapmıştı işte, aldırdığı peyniri iyice yıkayıp buzdolabına koyduğunu hatırladı. Peki kim? Üstelik zili? Herkes bilirdi ki o evin zili çalınmaz, kapısı hafifçe tıklatılır. Baro dergisinin son sayısını masanın üstüne bıraktı, ellerinin titremesini görmezden gelmeye çalışarak kapıya seğirtti. Ayaklarını yere sağlam bastı, besmele çekti, üstteki kilit inat etti, bir besmele daha, alttaki kolaydı, şrak diye açıldı.

"Buyrun?"

Faik Bey'in sesinde o tını vardı artık. Karar okuduğu ses, gençlik sesi. Ev köhneleştikçe, gecenin uğultusu yükseldikçe gırtlağından içeri kaçmış, ancak yabancıların karşısında, böyle kendini toparlayabilirse geri dönen o davudi ses.

Sesi, istediği etkiyi yarattı ziyaretçide. Adam, Faik Bey'in titremesini, çarpıntısını gizlemeye çalıştığını farketmedi, tekmil verir gibi tanıttı kendini:

"Emekli Deniz Astsubay Şamil Sırmacı!"

Güleç yüzlü bir adam.

"Buyrun?"

"Efendim, biz alt kata, ev sahibinin boşalttığı daireye taşındık geçen gün... Saygılar... Rıfkı Beyler sitayişle söz etmişlerdi sizden... Ben de, tanışalım diye..."

Faik Bey elini uzattı, "hoşgeldiniz, güle güle oturun," dedi. "Teveccüh göstermiş Rıfkı Bey; biz onunla çocukluk arkadaşıyız."

Şamil Sırmacı biraz gevşedi. Evden yayılan kokuyu aldı. Naftalin, toz, yaş-

lı adam.

"Tamam işte, sizi ne kadar sevdiği belli efendim, hatırınızı kıramamış, apartmanı yıktırmaktan vazgeçmiş..."

Faik Bey gafil avlanmış olduğundan, salonun kapısını kapamayı unutmuştu; tanışma töreni, çarpan kapının sesiyle bölündü. Şamil Astsubay'ın yüzü soğirdi, belli belirsiz, Faik Bey terliğinin içinde ayak parmaklarını kıvırdı.

"Yıktırmak değil," dedi, "müteahhide verecekti."

"Yani işte," diye geveledi Şamil Sırmacı, elini kolunu nereye koyacağını bilemedi. Artık sözünü sürdürebilmesi için Faik Bey'in birşeyler sorması gerekiyordu, sözgelimi daha önce nerede oturuyorlarmış, nerede görev yapmış, hanımı nerede... Ama işte, o kapı sesinden sonra Faik Bey ayak parmaklarını kıvırıp kaldı.

Astsubay bütün gücünü topladı:

"Efendim, ben kızımla birlikte taşındım buraya. Hanımı iki ay önce kaybettik. Kanserden..."

Yeni bir tehlike. Ya sorarsa: "Sizin hanım?" Faik Bey, hukuk fakültesinde okurken nişanlandığını, görücü usulü ile nişanlanmış olsa da o kızı çok, ama çok sevdiğini, sonra günün birinde, yine birbirlerini daha iyi tanımaya çalışarak pastanede otururlarken kızın mal varlıklarını sorması üzerine yüzüğü attığını, annesinin "iyi etmişsin evladım", babasınınsa "salak, salak!" dediğini, bir süre kararsız kaldığını, sonra kızı arayıp özür dilemekten vazgeçtiğini, sonra, işte sonra olmadığını... bunları anlatmayı çoktan bıraktı. En son, kürsü hakimliği yaptığı şehirlerden birinde, savcıya dökmüştü içini, bir içki sofrasında, ertesi gün de darılmıştı ona, bir daha konuşmamışlardı.

Tehlike yok. Şamil Sırmacı'nın asıl derdi, usulünce kendini tanıtmak:

"...Zor tabii. Kız da biraz rahatsız, inşallah gürültümüz sizi rahatsız etmiyordur..."

"Ne gürültüsü?"

Ne yani, hanımı ölmüş, kızı da delirmiş olan evlerin gürültüsünü hoşgörmek mi gerekiyor?

"Efendim, kız beş yıldır bir bunalım geçiriyor, bir deprasyon..."

Deprasyon değil, depresyon. Neyse.

"...Götürmediğimiz doktor kalmadı. Yavaş iyileşir diyorlar. Tabii, annesi sizlere ömür olunca moralman da yıkıldı çocuk. Hanımın üzüntüsü ikinci planda kaldı yani benim için. Ölüsü olan bir gün delisi olan her gün ağlarmış derler, valla bizim başımızda ikisi de var. Dedim ki, yas evinden çıkarsak ikimizin de morali düzelir. Burası ne de olsa düzenli şehir, memur şehri..."

Faik Bey onaylayarak başını sallamayı bıraktı: Artık öyle bir şehir yok.

"Sağolsun, bizim gemi komutanı önayak olmuştu da bir kooperatife girmiştik. O da daha bitmedi, kooperatifler malum. Ben de dedim ki, madem so-

nunda bu şehre taşınacağız... Zaten şimdi borsada oynuyorum, günümüzün mesleği, malum..."

Becerikli de ha!

Salonun kapısı artık kapalı olsa da, apartman aralığı esintililiydi. En tehlikelisi bu havadır, insan hiç farketmeden şifayı kapar, terli terli rüzgârı yedi mi...

Faik Bey, "başınız sağolsun, geçmiş olsun," dedi, "gürültü falan gelmez bana, güle güle oturun."

Kapıyı kapadı, iki kilidi de denetledi, zinciri taktı, yüreğinde bir ferahlıkla içeriye seğirtti. Efendi adam ama, güvenip de birden içli dışlı olmamalı.

* * *

Rıfkı ile Faik çocukluk arkadaşıydılar aslında. Arkadaş da denemez ya, işte Faik'le ne kadar arkadaş olunabilirse o kadar. Elli yıl önce Rıfkı'nın adı "ev sahibinin oğlu" idi Faiklerin evinde; Faik Rıfkı'dan söz etmezdi çünkü. Tanışırlar mıydı? Evet ama, bahçede, okulda, kapıda karşılaşırlardı, o kadar. "Ev sahibinin oğlu" dendi mi kimden söz edildiğini anlardı Faik: O haylaz çocuk. Tembel. Karnesinde orta bile var. Rıfkı ise ürkerdi berikinden. Büyüyünce, önemsememeye başladı.

Faik liseyi bitirince İstanbul'a gitti, okulu bitirince de hep taşrada görev yaptı. Emekli olup döndüğünde, annesi de babası da yoktu artık. "Ev sahibinin oğlu"nu ilk gördüğünde, sevinç değilse de, tatlı bir duygu geçti içinden, bir sıcaklık duydu. "İnsan sılaya dönüp kimi şeyi, kimi eşi dostu yerinde bulunca seviniyor," dedi. Birbirlerine "Bey" dediler, bu da hiç tuhaf kaçmadı. Zaten ismiyle çağırdığı kimse yoktu ki, "ev sahibinin oğlu"na (yeni ev sahibine) "Rıfkı" desin. Kendisiyse, ta çocukluğunda "Faik Bey"di zaten, ta o zaman bile ona 'Faik Bey" dense yeriydi.

Ev sahibi -Faik Bey'in gözünde- becerikli, hayatta başarılı, Faik Bey de -Rıfkı Bey'in gözünde- okumuş adamdı. Faik Bey becerikli adamlardan, Rıfkı Bey de okumuş adamlardan pek hazzetmezdi ama, aşinalığın sağladığı güvence, birbirlerinden duyabilecekleri hoşnutsuzluğa engel oluyordu. Yaşları gereği aralarında varolması beklenen mesafe de, iyi bir tampondu artık: Gecikmiş selamlar verdiler birbirlerine. "Günaydın Faik Bey", "nasılsınız Rıfkı Bey"...

* * *

"Yalnız, hiç sokağa çıkmadığını da hesaba kat," diye yeni kiracısının sözünü kesti Rıfkı Bey. Girişteki gül ağacını okşadı, arka bahçeye geçtiler. Eski apartmana uğramadan olmuyordu. Bahçenin bakımı, kapıcıyla konuşulacak konular, eh, hiç bitmeyen onarımları denetleyecek başka kimse de yok... Hep Faik

Bey'in yüzünden. Şimdi pırıl pırıl, bakımlı bir apartman olabilirdi burada; buysa, köhneliğiyle diğerlerinin arasında hemen belli oluyor, utandırıyor insanı. Oturdun kaldın madem, bari burnunu çıkar da biraz işle güçle ilgilen. Sahiplenmeye gelince, benden çok ev sahibisin.

Faik Bey'den Astsubay'a övgüyle söz eden, Hayriye Hanım'dı aslında, Rıfkı Bey'in karısı. Rıfkı Bey apartmandan taşındıysa, Hayriye Hanım'ın isteğine uyduğundan taşınmıştı. "Şöyle daha modern, mutfağı geniş, kaleb6dur döşeli, misafir geldiğinde rahatça yatırabileceği" bir ev istiyordu hanımı. Rıfkı Bey'e kalsa, apartman müteahhide verilmiyorsa mahalleden uzaklaşmanın da âlemi yoktu.

Apartmanı müteahhide vermeme kararına gelince, o kararı kimin aldığını gerçekte ne kendisi biliyordu, ne karısı, ne de Faik Bey. Biri sorsa, "Faik Bey'i kıramadım, olacak iş değildi," derdi gerçi, "adam eski komşumuz." Hayriye Hanım ise, eşe dosta bunu kendi tasarrufu gibi anlatmayı seviyordu nedense: "İlk göz ağrımız canım, gelin gittiğim ev. Her şey para mı yani? Rıfkı'ya kalsa...." Faik Bey, arka bahçeye karşı çayını içerken, ev sahibini ikna ettiği o uzun konuşmasıyla övünüyordu için için. Güzel, değerli yapıyı koruyordu o, geçmişine duyduğu saygıdan. Yoksa, nasılsa kiracı değil miydi, buradan çıkar başka yere taşınırdı.

Şamil Sırmacı, Hayriye Hanım'ın Faik Bey'i övüşüyle ev sahibinin temkinli tutumunu bağdaştıramıyordu. Hem "çok değerli, çok saygıdeğer bir bey'fendi", hem "sağı solu belli olmaz"! Aslında, hem çok saygıdeğer hem de sağı solu belli olmayan adam tanımamış değildi; delikanlılığından bu yana böylelerinin arasında yaşamıştı. Belki de yeni komşusunun "öyle" biri olduğuna inanası gelmiyordu. Emekli olmuş, denizden uzaklaşmış... Yağmurdan kaçarken...

"Sokağın çıkılacak hali mi kaldı Rıfkı Bey'ciğim!" dedi, "üstelik, adam evinden çıkmıyorsa, çalıştığından. Boş adam değil, belli."

"Orası doğru," dedi Rıfkı Bey. Ama suratı asıldı. "Yine çimler biçilmemiş."

"Ben ona kendimi sevdiririm."

"İyi dinle o zaman," diye sesini yükseltti Rıfkı Bey. Şamil Sırmacı dikkat kesildi.

Bakıştılar, bakıştılar, önce ayan Rıfkı Bey oldu, asık suratı hafif bir gülümsemeyle aydınlandı.

"Yani onu iyi dinle, her anlatacağına değer verdiğini belli et," dedi.

* * *

O da bunun ilk göstergesi olarak, ertesi sabah komşusunun kapısında bittiğinde zili çalmayıp kapıyı tıklatma kuralına uydu. Faik Bey'in zili neden söktürmediğini de merak ediyordu ya, bunu düşünmeyi sonraya bıraktı.

"Buyrun?"

Hâlâ mı?

Olsun olsun.Toparlandı, "buyrun"un anıştırdığı "fazla yaklaşma" uyarısını anlamazdan geldi bu sefer, bastırdı.

"Günaydın Faik Abi. Geçerken bir uğrayayım dedim. Yüzünü gören cennetlik valla'!"

"Hoşgeldin Şamil'ciğim," dedi Faik Bey.

Bazan kendi ettiği söze, kendi yaptığına şaşırdığı olurdu, olurdu da, bu kadarı...

Eh, geri dönemezdi artık. O gülücük yumağı, o mutluluk anıtı, karşısında daha da mutlu edilmeyi beklerken... Bir kolunu duvara dayamış, ötekini nereye koyacağına yine karar veremiyor. Hani Faik Abi'si "içeri buyur" demeye kalkışacak olsa, sözünü bitirmesine fırsat kalmadan...

Buyur Faik Abi, der gibi bakıyor, nerelere gidelim, nelerden konuşalım, neşeni biraz olsun yerine getirebilir miyim, öyle ise ne mutlu bana, sen emret...

Bu neşeli "günaydın" yetti Faik Bey'e, yaptığına kendisi de inanmayarak buyur etti komşusunu, orta şekerli birer kahve bile içtiler. Şamil Sırmacı'nın dayattığı biçimde davranabilmek için bütün gücünü kullandı. Zaten insan "Şamil'ciğim" demiş bulunduğu kişiye beş dakika sonra "Şamil Bey" demeye nasıl başlar ki... Hele Faik Bey... Kimsenin gözüne bakamayan, bundan ötürü de burnunu hep havada tutmak zorunda olan, o utangaç, mağrur adam.

Davetsiz misafiri çalışması gerektiğini anıştırarak yollama hakkını da, ancak uzun süre sonra bulur kendinde. Beriki hayat hikâyesini ayrıntısıyla anlattıktan sonra, bir de kendisininkini anlatmasını isteyecek kadar ileri gittiğinde.

Şamil Sırmacı Faik Abi'sinin evinden erinçle çıktı, çıkar çıkmaz derin derin soluk alıp verdi bir süre. Hem sevinçten, hem temiz havanın tadını çıkarmak için.

Gurur ile örülmüş o duvarda delikler vardı işte, sızılabilecek delikler.

* * *

Faik Bey huzursuz. Kapıyı kapadı, o da derin bir soluk aldı, kapıyı kilitlemeyi unuttu. Belki de, taşıyageldiği zırhın yükünü ansızın duymaya başladığından.

Zırh delindiğinden midir?

Şamil Sırmacı'yı geçirirken kapıda beliren postacının uzattığı zarfı açtı:

Bilirkişi, tayin edilmiş. Nihayet!

Sarı zarfta, Faik Bey'e hitaben yazılmış bir yazı. Bilirkişinin yapacağı tespitte davacı da hazır bulunabilirmiş, kiracısının zarar verdiğini savladığı dairesi incelenirken. Sonra, şu tarihte, şu saatte mahkeme tekrar...

İşte böyle, bu memlekette kimsenin hakkını başkasına yedirmezler. Yeter

ki işin peşini bırakma.

Bir ürperti şöyle bir yalayıp geçti, öç almanın hazzını gölgeledi biraz: Komşulardan biri postacının elinde zarfı görmüş olabilir mi? Olamaz. Hem gördülerse de nereden anlayacaklar?

Kirada bir dairesi olduğunu yıllardır gizliyor; Rıfkı Bey'den, Hayriye Hanım'dan (bilirlerse, çık demeleri kolaylaşır diye), diğer komşulardan (alemin ağzı torba değil ki...), elbette kapıcıdan...

2

Sabah bilirkişi tespitine katılmaya giderken kapıda -yine- Şamil'le burun buruna gelmiş olmasaydı, uyuyacaktı daha, anlamayacaktı.

* * *

"Günaydın Faik Abi, hangi dağda kurt öldü yahu, sizi görür müydük buralarda?"

Ön bahçenin sokağa açılan kapısında dikilip kaldılar.

Bakkalın müşterisi yoktu, Şamil'in gür sesini duyunca kafasını dışarı uzattı, Faik Bey'i görünce de bir adım attı dışarıya. Bakıyor.

"Günaydın Şamil'ciğim. Dışarda işim var biraz."

Yahu burada da mı? Sen kalk kırk yılın başında sokağa çık, daha dışarıya adımını atar atmaz...

"Hayırdır abi?"

Yok, zarfı gördü bu, cin gibi zaten, sarı zarfı tanıdı, kafayı çalıştırdı, anladı.

'Bir akrabayı görmeye gidiyorum Şamil, döneceğim."

"Belli oluyor abi, temelli gider gibi bir halin yok zaten!"

Şamil Sırmacı bu sözünün üstüne bir de kahkaha patlatınca, yolunu doğrulttu Faik Bey, caddeye doğru. Kafasında "densiz" sözcüğünü oynatıp duruyordu ya, o da eksik kalıyor, bu herifi anlatmaya yetmiyordu.

Şamil Sırmacı ileri gittiğini anladı: Hani Rıfkı Bey'in uyarıları... Allah kahretsin, bir çuval inciri berbat ettin Şamil; tam şöyle aklı başında, güngörmüş bir komşu, bir abi bulmuşken... Faik Bey'in arkasından seslendi, son bir deneme, bir yaranma çabası: "Zili söktürelim mi abi? Çok kolay iş, ben bile yaparım."

Faik Bey döndü, sorarak baktı.

"Kapı zili Faik Abi, hani seni rahatsız etmesin diye..."

"Bakarız Şamil'ciğim," dedi Faik Bey, adımlarını hızlandırdı.

* * *

Olup biteni gözden geçirip anlamaya ancak eve döndükten sonra vakit buldu. Bilirkişi tespitinden döndükten sonra, yine şehir seslerini dinlerken: Bu apartmanda istenmediğini, bunun kendisine açıkça söylenemediğini, ev sahibinin çıktığı daireye neden Şamil Sırmacı'yla deli kızını yerleştirdiğini, kızın, babası öyle buyurduğu için çığlıklar attığını, hepsinin, hepsinin, kendisini bu evden kaçırmak için düzenlenmiş olduğunu, kendisini kaçırdıktan sonra bu değerli yapıyı yıktırıp yerine kendileri gibi soysuz ama gösterişli bir şey yaptıracaklarını...

Bunu anlayınca, tuhaftır, rahatladı, bütün gün yay gibi gerilmiş bedeni gevşedi biraz. Sonra öfkenin yerini bir kırgınlık aldı: Tamam, şehir eski şehri değil artık, cumhuriyetin ilk yıllarındaki o soyluluğu kalmadı, ağzına kadar doldu, akın akın geldiler, hepten delirttiler, orası kabul, zaten galiba bütün ülke değişti, karıştı, anlaşılmaz oldu, tamam. Tamam da, Rıfkı Bey yapmayacaktı bu oyunu. Para hırsıyla dalmayacaktı o anlaşılmaz kargaşaya, bugüne ayak uydurmak adına bu deliliğe katılıp sağlam töresinden vazgeçmeyecekti. Yazıklar olsun!

* * *

Şehir sesleri: Çığlıklar, sabırsız kornalar, fren gıcırtıları, cankurtaran sirenleri, kavga sesleri... Şimdi, üst üste bindiklerinde, deli bir kızın çığlığına dönüşüyorlar. Faik Bey'in gözünün önünde, karnı ağrıyan bir deli. Acının buruşturduğu bir yüz.

Gidip radyoyu açıyor, Yurttan Sesler Korosu nun sesi önce odayı dolduruyor,

Hem annemi, hem babamı... sonra apartmana yayılıyor, *ben köyümü...* apartman inliyor, *ööz-lee-diiim.*

Deli kızın çığlıkları işitilmez oluyor.

3

Şakacı yeşil. Delifişek kırmızı. Sarı, çivit mavisi hatta. Apartman, gecekondu karışık.

Her hafta yeni biri bitiyor karşısında, Rıfkı Bey şaşırıyor. Balkonları var. Belki pencerelerinde sardunyalar... O kadarı buradan seçilmiyor.

Nedense, bu yeni yapıların kendisinde uyandırdığı duyguya yabancı değil. Kafasında, çocukluğundaki bahçeli, tek katlı evlerle iki katlı apartmanların imgelerinin hâlâ bir yeri olduğundan, gecekonduları da en çok onlara benzettiğinden herhalde. Onlar, elli yıl öncesinin, eski mahallesinin bahçeli evleri gerçi; aklının bir yanı, o evlerin hepsinin külrengi ya da küf yeşili olduğunu iyi bi-

liyor. Şimdi mantar gibi biten, rengârenk gecekondular, "modern" apartmanlar derinlerden eski bahçeli evlerin imgesini çıkarıyorsa, renk benzerliğinden değil. Çocukların gözleri olmayan renkleri mi görür acaba? Çünkü o bahçeli evleri aklına yazan, onlardan birinde yaşayan Rıfkı, çocuktu daha. Şehir de öyle: Yeni, ümitli, çalışkan.

Rıfkı Bey'le Hayriye Hanım'ın yeni evlerinin geniş bir cephesi var. Rıfkı Bey her sabah uzun uzun düşünürken, şehrin yayıldığı yeni düzlükleri seyrediyor böyle. Buraya taşınmalarıyla işleri oğullarına bırakması hemen hemen aynı aylara denk geldi. Bu ev, bundan ötürü, biraz da emeklilik demek onun için.

Karısının çıkardığı seslerin, mutfak seslerinin yıllardır hiç değişmediğini de farkediyor bugünlerde. Bir tür karşıtlık bu: Her şey değişti, Hayriye'yle biz değişmedik. Değişmedik mi? Değişmedik, bak işte çay bardaklarının usul şıngırtısı, radyodaki türküler... Hayriye'nin, sesini içine çeke çeke türkülere katılışı... Bu sabah-mırıltısı hep aynı; cep telefonlarından arayan oğulları bile bozamıyor onu. İstelik, geniş, modern ev istedi ama, mutfağa televizyon istemedi Hayriye; mırıltıya televizyon sesi karışmıyor.

Hayriye Hanım. Kendi sesini yuta yuta türkü söylüyor.

Rıfkı Bey'in aklına Faik Bey düşüyor. Acilen hastaneye kaldırıldığı gün nasıl vargücüyle direndiğini hatırlıyor. Bir süre hepsiyle nasıl... boğuştuğunu (evet, düpedüz boğuştuğunu), sonra, direnmenin artık kendi kendini gülünç duruma düşüreceğini anlayınca nasıl silkindiğini, cankurtaran aracına sanki kendi çağırmış olduğu bir taksiye biner gibi girdiğini... Durumu yumuşatmak, biraz da o yalancı doğallığı pekiştirmek için havadan sudan konuşmaya çalışan, ne diyeceğini bilemeyip de "sen askerliğini ner'de yapmıştın Faik Abi, askerliğini?" diye gürleyen Şamil'i "saçmalamasana sen!" diyerek nasıl yatıştırdığını, böyle derken sesini denetlemeyi nasıl da becerdiğini...

Pencereyi açıyor. Gecekondulardan gelen horoz seslerine, çevreyolundan gelen taşıt sesleri karışır bu saatlerde. Karşıdaki düzlüğe yayılan türedi mahallenin sakinlerinin horoz sesiyle uyanıp çevreyolundan işe gittikleri saatler.

Karısı, mutfakta beklemekten sıkılıp yatak odasına seğirtiyor. Kahvaltı hazır, Rıfkı uyanamadı mı?

Rıfkı Bey karısının dokunuşuyla irkiliyor, burun buruna geliyorlar. Kadın kocasının yüzünü görünce afallıyor: Yaşlandık, ikimiz de sulugöz olduk. Ne diyeceğini bilemiyor.

Sonra, omzunu sıkıyor adamın: "Sırası mı canım şimdi, sabah sabah?"

—

Nilgün Üstün

ŞİİR DÜŞ GÖRÜR

düş görür şiir uyuduğunda;
dipte, derinde.
uçurumun üstündeki sözcüklerle.
bir yol çizer kendine.
bir köprü.
sözcük olur;
iki ucunu birleştirmek için
uçurumun.
bir uçtan öteki uca
yol olur;
imlemek için
dünyasının karanlığını.
ışık olur;

aşk olur;
söylemek için biraraya
gelmezliği.
bittiğini her şeyin.
gene de,
dinlemek için
aynı şarkıyı,
gecenin kör ucunda.
yalnızlık olur;
ansızın içimize dolan
ayışığı.
kayıp olanı bulmak için,
ilk bakışı.
sözcük olur.
kendi olur.
düş olur.

düş görür şiir uyandığında;
dipten, derinden.
söz olur;
uçurumun üstüne dizili
sözcüklerle.
bütün olur;
kırılmış parçalarla.
aralamak için perdesini
unutuşun.
dil olur;
söylemek için gövdenin
gizini.
giz olur;
ateş olur;
dokunmak için dünyanın
tenine.
el olur.
ten olur.

dokunur.

Salih Ecer

ÖLEN'E VE ÖLDÜRENE HASRET ŞİİRLERİ

AĞILLAR, SİPERLER

Annelerimiz farklıydı hesaben
pembe etekleri lambaları kumsalda beklerdi
şiirler geçmiş zaman yazılırdı

Sur İstanbul'un bütün günlerini sarmışken
ben ruhumun tütsüsüne evrak yollamak istiyorum.

NOKTA MESELA BİR SİPERDİR

Küsmeyin, evlat edinin
adını koyun
Sadakat deyin
fes giydiğinizi kimse anlamaz
sörf yapıp ardınıza dönün

Kimse size orda ne var demez
tanımadık vatandaşlar görürseniz hay allah deyiverin
sonra puşt gözlerinizle yelken açıp cenazelere çekilin
cenaze koylarına doğru mum dudaklarınızla bakın.

Antepli yurttaşlar
kanımız yerde kalmayacaklar
çünkü bizim
antep işi budaklarımız var bedenlerimizde.

Antep'i de ne severim
ne salim bir beldedir.

Onat Kutlar en çok
zafer kazanan kılçıksız emareler sevdi
Düşerken demiştir ki
"peygamber Mustafa'm
elim eline değmemiştir."

BİR SÜRE SONRA ANTEP GAZİ OLACAKTIR

1
–Latife
gitme zamansız.
Mehtabın bu buruk hali senin gitmemeni emrediyor.
–Efendim
gitmeyiniz zamansız.

2
–Yarimin
Çanakkale'den yola çıktığını duymuş olabilir miyim.
biraz mühimmat görüşmeliyizdir
–Gözlerinizde bir memleket ufku seziyoruz efendim.

3
– Apoletlerinizde
Yemen ve mısır taneleri görüyorum Musta'fendi.

Şuradan gözlüğümü ve cam sileceklerini getiriniz
ülkemi boylu boyunca görmeliyim

Enver
Ethem'e arayerde
buluşuverelim dedi mi, demedi mi?

4
Muazzam ve muallim bir ülke koştuk
öfke ve coğrafya
denize buyruklarını sallandırdı olta ucunda.

İstavrit Silahtopol'den Sinop'a vurdu.

Gün gün ötüyor kuyrukları çırpınırken
deli destanının.
Suphi ve arkadaşları küreklere deli gibi asılmışlardı
lodosta.

1975-1995 Ocak'ları.
Metin Eloğlu için Gümüşsuyu civarlarında
başlanmış ve yokuşa sürülmüş bir şiir
havlidir.
Daha çok Onat Kutlar söylemiş ben de not
almışımdır.
Bu şiirin Onat'tan bağımsız olabilecek
ikinci yarısı ihtimalen,
denize çıkmayan bir yokuş kenarında
NOT ALINACAKTIR.